هذا هو الإصدار الثاني من (جذور) يطل بثوبه القشيب حاملاً في طياته أصالة الماضي العريق، وشموخ الحاضر المشرق. ذلك لأن أصل انطلاقته ترتكز على دعامتين أساسيتين هما: استجلاء التراث أولاً واستلهامه والتفاعل معه في واقعنا المعاصر ثانياً، وما أشد حاجتنا إلى الوعي الصحيح بتراثنا في عصر العولمة وتياراتها المتباينة شرقاً وغرباً، وفي هذا الخضم لابد لنا من إثبات هويتنا، واستلهام حضارتنا العربية والإسلامية، وهي حضارة مبدعة واسعة الآفاق، وشاملة لجوانب متعددة من علوم وآداب، وفنون، وعمران، وآثار وابتكارات متنوعة، ولها عطاؤها الثري في شتى صنوف العلم والمعرفة من علوم الشريعة واللغة، والأدب، والطب، والحساب، والهندسة، والمنطق، والفلاحة، والصيدلة، والصناعة، وغير ذلك. فنحن إذاً أمة لها تراث خالد، ومنجزات حضارية تدعو إلى الفخر والاعتزاز، وتلك حقيقة أثبتها التاريخ، ولسنا بحاجة إلى أدلة وبراهين على ذلك، ولكننا بحاجة إلى الوعي بأن إحياء هذا التراث لابد أن يكون مبعث فخر واعتزاز لنا بمنجزات الماضي ودورنا الفاعل في مسيرة الحضارة الإنسانية، على أن الوعي بتراثنا يجعلنا نطل من خلاله إلى واقعنا المعاصر بعين البصيرة الواعية التي تبني حاضرها على أسس سليمة، ودعائم راسخة من تطلعات الحاضر، وعراقة الماضي، ولا ريب أن الإحساس بتراثنا هو إحساس طبيعي بالماضي وحاجة الحاضر إليه، فالماضي والحاضر إذاً كلاهما يستحوذان على أعماق شعورنا، والإحساس بقيمة التراث والعمل على استثماره على

الأصول والأسس العلمية التي يجني منها الواقع أزكى الثمار وأشهاها هو بعينه الرؤية الصحيحة للتجديد ، ونتطلع فيما يطرح على صفحات (جذور) أن لا نقف فيه على مفترق طريقين أحدهما لدعاة المعاصرة الذين يتجاهلون الماضي بكل منجزاته الحضارية وقيمه ، ويسعون إلى إذابة الشخصية الإسلامية والحضارية والتاريخية لأمتنا ، والطريق الآخر للمغالين من التراثيين الذين يرون الوقوف عند الماضي بكل أبعاده دون التقدم خطوة إلى الحاضر ، أو وعي بأهمية الماضي وسبل الإفادة منه . على أن النظرة الواقعية تؤكد أن التراث يمثل الأصالة ، والأصالة والمعاصرة يتفاعلان في إطار من الماضي والحاضر . كما تتطلع هذه الدورية إلى عطاء الأقلام الواعية التي تتناول التراث بشيء من الواقعية بعيداً عن التطرف المنساق وراء بعض الاتجاهات الأديولوجية أو الحداثية البعيدة عن واقعنا وأصولنا المنبثقة من عقيدتنا وحضارتنا، وبعيداً عن محاولة الهدم والتشكيك في كل ما هو أصيل وبناء من تراثنا وحضارتنا الإسلامية .

ومن اطلع على الإصدار الأول من (جذور) يدرك ما حفلت به من موضوعات تناولت التراث وقضاياه المتعددة بعيون متفاوتة في الرؤية إلا أن فيها الشيء الكثير من الجهد والبحث الجاد ، وإن كان بعض ما حملته من آراء ووجهات نظر قابلة للنقاش بغية الوصول إلى جادة الصواب . وفي هذا الإصدار نأمل أن يجد المهتمون بالتراث وقضاياه بعض ما يتطلعون إليه من بحوث ومقالات ودراسات جادة.

والله من وراء القصد ،،،

هيئة التحرير

تحقيق التراث اللغوي ونشره في المملكة العربية السعودية

(مرحلة الريادة)*



أحمد بن محمد الضُّبيب

لا يفوت الدارس لحركة التأليف في الجزيرة العربية قبل قيام المملكة العربية السعودية أن يلحظ أن حقل النحو على الخصوص كان من الحقول الحية في حلقات العلماء ، وذلك لإدراكهم أهمية علم العربية بوصفه الأداة التي لا غنى عنها لفهم العلوم ، أو التعبير عنها . ولقد انصرفت الجهود في سبيل ذلك إلى العناية بتأليف المتون الصغيرة، وشرح المتون المعروفة كالآجرومية ، والألفية ، ووضع الحواشي على هذه المتون وعلى شروحها ، والعناية بالتقريرات على تلك الحواشي .

ولعل من أبرز المؤلفين في هذا المجال أحمد زيني دحلان الذي نجد له شرحاً على ألفية ابن مالك بعنوان : *الأزهار الزينية في شرح متن الألفية* طبعه في بولاق سنة ١٢٩٤هـ ، ثم في مكة المكرمة سنة ١٣٠٥هـ ، وله شرح على " الآجرومية " طبع أول مرة في المطبعة الشرفية بالقاهرة سنة ١٢٩٧هـ وبهامشه متن الآجرومية ، كما أن له رسالة في " المبنيات " ورسالة متعلقة بمسألة " جاء زيد " طبعتا كلتاهما بالمطبعة الشرفية في القاهرة سنة ١٢٩٨هـ ، ونجدهما أيضاً ضمن المطبوعات التي ضمتها قائمة المطبعة الماجدية في مكة .

---

* بحث مقدم إلى الدورة الخامسة والستين لمؤتمر مجمع اللغة العربية بالقاهرة ١٤١٩/١١/٢٠هـ الموافق ١٩٩٩/٣/٨م ، من كاتبه عضو المجمع المراسل .

وتعد الآجرومية أهم متن حظي بعناية علماء تلك الفترة ، فقد تناولوه بالشرح والتحشية ، والتقرير ، والنظم ، والإعراب . فإلى جانب شرح أحمد زيني دحلان الذي ألفه سنة ١٢٩١هـ وطبع بالمطبعة الشرفية في القاهرة سنة ١٢٩٧هـ ، والحاشية التي وضعها عليه محمد معصوم بن سالم السماراني السفاطوني وأنهى تأليفها بعد العشاء " لتسع بقين من شهر جمادى الآخرة سنة ثلاث وثلثمائة بعد الألف "، نجد كتابين لمحمد بن عمر النوري الجاوي البنتني (ت ١٣١٦هـ) أحدهما بعنوان : *فتح غافر الخطية على الكواكب من نظم الآجرومية* ، وقد صدر في بولاق سنة ١٢٩٨هـ وهو حاشية على الكواكب الجلية لعبدالسلام النبراوي ، وقد طبع المتن على هامش هذه الحاشية ، والثاني كتاب بعنوان : *كشف المروطية عن ستور الآجرومية* طبع في القاهرة بالمطبعة الشرفية سنة ١٢٩٨هـ .

وقد تصدى الشيخ عبد الله بن عثمان العجيمي – أحد كبار علماء مكة – لإعراب ألفاظ الآجرومية في رسالة سماها : *الخريدة البهية في إعراب ألفاظ الآجرومية* طبعت في المطبعة الأميرية بمكة سنة ١٣١٣هـ .

غير أن العناية بالآجرومية تعدت ما ألفه علماء ذلك العصر إلى بعض ما ألفه السلف حول هذا المتن النحوي ، ومن ذلك الكتاب الذي نشره الشيخ عبد الله الباز – أحد تجار الكتب في مكة – وطبع بمطبعة بولاق في مصر سنة ١٢٨٥هـ باسم : *شرح الفواكه الجنية على متممة الجرومية* للشيخ أحمد الفاكهي (ت ٩٧٢هـ) وبهامشه متن ذلك الشرح وهو متممة الجرومية في علم العربية للعلامة شمس الدين محمد بن الشيخ محمد الرعيني المشهور بالحطاب المكي (ت ٩٥٤هـ) ، وكذلك *شرح الآجرومية* لعبدالملك ملا عصام الأسفراييني (ت ١٠٣٧هـ) الذي صدر في مكة سنة ١٣٢٩هـ .

وإذا تركنا الآجرومية والأعمال التي تناولتها لا نعدم مؤلفات أخرى تعلقت بشرح متون أخرى، أو أُلِّفتْ في مسائل النحو بعامة، أو اقتصرت على مسائل بعينها. وقد مر بنا أن لأحمد زيني دحلان شرحاً لألفية ابن مالك طبع في بولاق ومكة، كما نجد تقريرات لمحمد حسين المالكي (ت ١٣٦٨هـ) على *حاشية الخضري على ابن عقيل*[(١)]، وتقريرات له على *همع الهوامع*[(٢)]، ويذكر له كتاب بعنوان: *فرائد النحو الوسيمة شرح الدرة اليتيمة* طبع في القاهرة سنة ١٣٤٧هـ[(٣)]، ومنها كتاب أحمد بن محمد الفطاني بعنوان: *تسهيل الأماني في شرح عوامل الجرجاني*، وقد طبع في القاهرة بمطبعة محمد أفندي مصطفى سنة ١٣٠١هـ وأعيد طبعه في القاهرة بالمطبعة الميمنية سنة ١٣١٩هـ، وقد ذكره بيان الماجدية. ومن كتب الشروح أيضاً كتاب سليمان بن أحمد الفقيه بعنوان: *المنحة الوهبية على الرسالة الشبراوية*، شرح به منظومة عبد الله الشبراوي وطبع في مكة بالمطبعة الأميرية سنة ١٣٠٤هـ.

ومن المؤلفات العامة في النحو كتاب محمد أسعد بن جنيد الجاوي بعنوان: *النبذة السنية في القواعد النحوية*، وقد طبع في مكة بالمطبعة الأميرية سنة ١٣١٣هـ.

ونشر لأحد علماء مكة المكرمة (لم يذكر اسمه) كتاب بعنوان: *نزهة الطلاب في الكشف عن قواعد الإعراب*، وذلك في القاهرة بالمطبعة الحسينية سنة ١٣٣٢هـ.

أما المسائل المفردة في النحو فقد مر بنا رسالتا أحمد زيني دحلان التي تناولت إحداهما موضوع *المبنيات* والثانية مسألة *جاء زيد*، ونضيف إلى ذلك رسالة أحمد بن اسماعيل البرزنجي المدني (ت ١٣٣٧هـ) بعنوان: *إصابة الدواهي في إعراب الآهي*[(٤)].

غير أن أهم كتاب تراثي نحوي صدر في مكة المكرمة قبل العهد السعودي وطبع بالمطبعة الأميرية هو كتاب *تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد* لجمال الدين بن مالك (ت ٦٧٣هـ) الذي طبع أول مرة في مكة سنة ١٣١٩هـ ، وعلى هامشه فوائد منتخبة من شرحه لابن مالك وللدماميني[٥].

واستمرت العناية بالمتون بعد توحيد الجزيرة على يد الملك عبدالعزيز بن عبدالرحمن آل سعود ، فالآجرومية تطبع في مصر في المطبعة السلفية ضمن مجموع على نفقة عبدالرحمن بن سعد بن سعيد الذي وُصف في صفحة العنوان بأنه "نائب جلالة الملك ابن السعود في ينبع الحجاز " وذلك سنة ١٣٤٥هـ ، كما نجدها تطبع مع حاشية عليها علقها عبدالرحمن بن محمد بن قاسم وذلك في المطبعة العربية بمكة المكرمة سنة ١٣٥٨هـ .

أما أول عمل لغوي تراثي كبير يصدر بعد قيام المملكة العربية السعودية فهو بلا شك كتاب *تهذيب الصحاح* للزنجاني الذي حققه أحمد عبدالغفور عطار (ت ١٤١١هـ / ١٩٩١م) بالاشتراك مع عبدالسلام محمد هارون ونُشر سنة ١٣٧٢هـ / ١٩٥٢م ، وبذلك يكون العطار أول من دخل غمار التحقيق اللغوي الحديث من أبناء هذه البلاد .

أخرج العطار وزميله عبدالسلام محمد هارون نسخة جيدة مضبوطة من *تهذيب الصحاح* للزنجاني عن نسخة خطية فريدة تحتفظ بها مكتبة محمد سرور الصبان كتبت بخط يشبه خط القرن التاسع الهجري ، وضم الكتاب ثلاث مقدمات : أولها للناشر محمد سرور الصبان الذي يُعد أحد طلائع الأدباء والمفكرين في المملكة ، تحدث فيها حديثاً يبين اهتمامات جيله باللغة العربية ، ومحاولة إصلاحها ،

وتسهيل قواعدها ، وقد تجلى ذلك في طلبه من زملائه المثقفين في الحجاز أن يُدلي كل منهم برأيه مكتوباً حول هذا الموضوع ، ثم جمع إجابات هؤلاء المثقفين في كتاب *سماء المعرض* وصدر مطبوعاً قبل ٢٨ عاماً من صدور كتاب *تهذيب الصحاح* للزنجاني .

وطالب بإنشاء مجامع لغوية في كل قطر عربي تكون مهمتها "تسهيل قواعد اللغة العربية وحذف الفضول من كتب النحو والصرف ، مما يعقد على الطالب وغير الطالب – من غير الراسخين في العربية – لغته التي يعبر بها عن تجاربه الشعورية ، وخواطره وأحلامه ، وأن تؤلَّف كتب في النحو للطلبة ومرجع كبير للعلماء يتفق عليه من قبل المجامع اللغوية والعلمية ، ويتقيدون بما يؤلَّف في هذا الباب ، ولا يخرجون عنه ، ويعملون على نشره في كل بلد عربي"[٦].

إن نظرة محمد سرور الصبان في هذه المقدمة هي النظرة العروبية الشاملة التي تتطلع إلى تحقيق الوحدة العربية ، وقد رأى أن يسبق ذلك كله توحيد طرق تعليم اللغة والحفاظ عليها أولاً في أقطار الأمة العربية ، ويتبعها بعد ذلك توحيد برامج التعليم الأخرى[٧].

ثم دعا بعد ذلك إلى نشر كتب التراث ، وبعث المخطوطات النادرة التي تزدحم بها المكتبات بعثاً علمياً صحيحاً[٨]، وأشار إلى أنه كان ينوي إعداد هذا المخطوط للنشر لولا ما شغله من أعمال ، فوكل أمر تحقيقه ونشره إلى الأستاذ المحقق أحمد عبدالغفور عطار "الذي رأى أن هذا العمل لا يبلغ كماله المنشود إلا إذا ظفر بعناية العلامة الجليل الأستاذ المحقق عبدالسلام هارون "[٩].

وتبعت مقدمة الصبان مقدمة مختصرة لعبدالسلام هارون

تحدث فيها عن معرفته القريبة بالعطار ، وأنها لم تتعد السنتين ، وأنه قبل التعاون معه في إخراج الكتاب وفاءً بحق الصداقة والتعاون الثقافي، مع المشاركة في نشر العلم[10] ، إلى جانب ما رآه من أن منهج الكتاب يؤرِّخ لبعض الألفاظ اللغوية المعاصرة في الحجاز وردها إلى أصولها العربية وتبيين منزلتها في الفصحى من حيث الصحة أو الخطأ ، وأن ذلك أمر لا يستطيعه أحد المحققين وحده[11] ، وذكر أن الزمن المقدر لإخراج هذا الكتاب كان مقدراً له ثلاث سنوات ، ولكن بفضل الله ثم بفضل التعاون الصادق والنية الخالصة ... لم يستغرق من الزمن أكثر من نصف السنة "[12].

وتلت ذلك مقدمة أحمد عبدالغفور عطار ، وهي مقدمة طويلة استغرقت ٤٥ صفحة ، تحدث فيها عن اللغة العربية وسعتها ، وعدم استغراق الأدباء المثقفين لمعجمها ، ودعا فيها إلى فتح أبواب الاشتقاق والتعريب . كما تحدث عن جمع اللغة واحتفاء اللغويين بالإعراب ، وتحدث عن تنقية اللغة وإنكار العلماء استعمالات صحيحة في شواهد مثل " شتان " وكلمة " استأهل ". وتطرق إلى ذكر العلماء الذين اعتنوا باللغة وجمعوا موادها كالخليل بن أحمد وابن دريد ، ثم عرج على الجوهري الذي يعده أول من وجه تأليف المعجم العربي هذه الوجهة[13] ، فترجم له وذكر أين ألف كتابه ، كما ذكر الاختلاف في ضبط اسم معجمه ، والمعاجم المعاصرة له ، وما لقي هذا الكتاب من تهذيب واختصار ونقد ودفاع ، وآراء العلماء فيه ، وأثر الصحاح في التأليف اللغوي ، ثم سرد الشروح والتعليقات والمختصرات والترجمات إلى اللغات الإسلامية التي حظي بها معجم الصحاح .

وبعد ذلك أفرد ترجمة للزنجاني (ص ٥٦) كما تحدث عن

نسخة *تهذيب الصحاح* ووصفها بأنها " نسخة فريدة في مكتبات العالم جميعاً كتبت بخط يشبه خط القرن التاسع الهجري وقعت إلى الأديب ... محمد سرور الصبان ، وليس على النسخة اسم الكتاب ولا اسم مؤلفه "، مما حمل المحقق على البحث والتنقيب عن اسم الكتاب والمؤلف ، ولم يهتد إلى اسم الكتاب الأصلي ، أما اسم المؤلف فقد اهتدى إليه بمقارنة ما ورد في مقدمة الكتاب بما نقله السيد محمد صديق حسن خان في مؤلفه *البلغة في أصول اللغة* في الفصل الذي عقده عن *صحاح الجوهري* ، وذكر أنه مقدمة محمود بن أحمد الزنجاني للكتاب الذي اختصر فيه كتابه الأخير *ترويح الأرواح في تهذيب الصحاح*[١٤] ، علاوة على أن النص الذي أورده صاحب *البلغة* قد أورده أيضاً مؤلف *كشف الظنون* ، وبذلك قطع المحقق بأن هذا الكتاب هو نفسه كتاب الزنجاني .

أما منهج التحقيق فقد أفرد له أربع صفحات تحدث فيها العطار عن الجهد الذي بذله وزميله في إخراج هذا الكتاب إلى الناس قائلاً : " إننا بذلنا النكيثة (أقصى الجهد) في سبيل إخراج الكتاب إخراجاً علمياً ، واتبعنا في سبيل ذلك أكثر من ثلاثين منهجاً "[١٥] .

والناظر في الخطة التي وضعها المحققان لإخراج الكتاب لا يملك إلا أن يقرر أن المحققين قد بذلا جهداً محموداً في سبيل ضبط النص ، ومعارضته بنسخة الصحاح المطبوعة ، علاوة على نسختين مخطوطتين إحداهما مخطوطة مكتبة عارف حكمت في المدينة المكتوبة سنة ٦٨١هـ ورقمها ٧٩ لغة . والثانية مخطوطة دار الكتب المصرية المقروءة على العكبري ورقمها ٥٠٧٩هـ ، ولم يكتف المحققان بضبط الألفاظ وإنما أوردا اللغات التي وردت في الضبط مع التنظير لذلك ، وشملت المعالجات اللغوية للمحققين أوجهاً عدة منها :

١ – النص على جموع بعض المفردات ومصادر الأفعال التي أهملها المؤلف .

٢ – عقد المقابلات والتنظيرات في المعاني والألفاظ التي وردت في المعجم .

٣ – عقد المقابلات والتنظيرات لما ورد في العامية الحجازية والنجدية والمصرية مطابقاً لما ورد في الفصيح .

٤ – بيان أصل الألفاظ العربية والدخيلة التي وُجدت في اللغة العربية .

٥ – الإشارة إلى الكلمات التي ذكرت في غير أبوابها من قبل الجوهري وتبعه الزنجاني مثل " حانوت " الذي ذكرها الزنجاني في مادة (ح ي ن) وحقها أن تُذكر في (ح ن ت).

٦ – بيان أوهام الجوهري مما كتبه الصغاني وابن بري وغيرهما .

٧ – بيان أوهام غير الجوهري من اللغويين .

٨ – تصويب ما ظنه بعض أئمة اللغة لحناً وليس بلحن .

٩ – بيان بعض المصطلحات العلمية والأدبية القديمة والمعاصرة ، وذلك بالرجوع إلى المصادر القديمة والحديثة ، والاتصال بالأعلام في هذه العلوم والفنون .

١٠ – الإشارة إلى التصحيف والتحريف لدى بعض مؤلفي المعاجم مما لم يُشر إليه الزنجاني .

١١ – إثبات بعض النوادر والغرائب اللغوية مما يُعد إضافة إلى المعجم، مع إيراد أمثلة لذلك .

وفي مجال تفسير الغامض وشرح المستغلق نجد المحققين يهتمان

بتوضيح ما في عبارة الكتاب من غموض لغوي مما شرحه العطار بقوله: " وبذلك تغلبنا أيضاً على التفسير الدائري الذي يُعد من عيوب معاجمنا "، وضرب لذلك مثلاً " بالقلاّم " بالتشديد الذي يفسر " بالقاقُلى "، و" القاقليّ " الذي يفسر " بالقلاّم " إلى جانب تفسير ما ذكر الزنجاني بأنه معروف ، ولكنه يحتاج إلى حد لغوي و علمي أو أدبي تاريخي .

وأشار منهج المحققين إلى العناية بأسماء الأعلام التي وردت في الموارد اللغوية ، وترجمتها ، مع بيان مصادر الترجمة ، وكذلك بيان أسماء القبائل والفرق والطوائف الدينية ، والأجناس البشرية ، وتحقيق مواضع البلدان وتعيينها استعانة بالمراجع القديمة والحديثة ، والكلام على أيام العرب التي ورد لها ذكر في المعجم ، وبيان المراجع التي تكفلت بذلك .

وفي مجال العناية بالشواهد في الكتاب نجد إشارة إلى تحقيق القراءات القرآنية والشواهد الشعرية ، ونسبة ما لم يُنسَب منها إلى قائله ورَدّ ما نُسب إلى غير صاحبه خطأ ، وإيراد أصحّ الروايات لهذه الشواهد .

وقد أُلحق بالكتاب تسعة فهارس أحدها فهرس لغوي مرتب على ترتيب أوائل المواد على غرار *أساس البلاغة* للزمخشري ، وهو أضخم هذه الفهارس إذ شمل جميع مواد الكتاب (ص ص ١١١٤ – ١٣١٨) ، وتبعه فهرس لمسائل العربية في صفحة واحدة ، ثم فهرس الأشعار ، وفهرس الأرجاز ، وفهرس الأمثال ، وفهرس الأعلام ، وفهرس القبائل والطوائف ونحوها ، وفهرس البلدان والمواضع ونحوها، وفهرس المراجع . ويلاحظ أن فهرس المراجع يضم ما ذكر من مراجع في هوامش صفحات الكتاب مدلولاً عليها بأرقام

الصفحات التي ورد فيها كل مرجع ، أما المعلومات البيليوجرافية فقد جُعلت في أسفل صفحات هذا الفهرس ، وهي مختصرة .

وقد بلغت المراجع ١٩٢ مرجعاً ، منها مخطوطات مثل تهذيب اللغة للأزهري ، والتكملة للصغاني ، والأزمنة لقطرب ، وما اختلف لفظه واتفق معناه لأبي العميثل ، ونحوها .

والواقع أن الناظر في صلب التحقيق يلاحظ أن ذكر المراجع يأتي في كثير من الأحيان دون ذكر الصفحات أو الورقات أو المادة ، فمثلاً في ص ٥ : " التكملة للصغاني " و" العباب للصغاني " ونحو ذلك .

شهدت السبعينيات الهجرية (الخمسينيات الميلادية) نشاطاً في التحقيق ملحوظا لأحمد عبدالغفور عطار ، فقد أصدر مع زميله عبدالسلام هارون *تهذيب الصحاح* سنة ١٣٧٢هـ / ١٩٥٢م ، وبعده بأربع سنوات أصدر منفرداً تحقيقه المعروف لمعجم الصحاح بعنوان : *الصحاح ، تاج اللغة وصحاح العربية* ، ثم في السنة نفسها صدر له تحقيق كتاب *ليس في كلام العرب* للحسين بن أحمد بن خالويه .

وتدل مقدمة *الصحاح* على أنه فكر في نشر كتاب *التكملة* للصغاني وطبع بضع كراسات منه ، ثم وجد أن وقته لا يتسع لهذا العمل الضخم فأرجأ نشره ، ولكنه أعد العدة لذلك ، إلى جانب نشر *تهذيب اللغة* للأزهري بعد أن ينتهي من طبع الصحاح[16] .

صدَّر العطار تحقيقه *للصحاح* بمقدمة طويلة تُعد كتاباً قائماً برأسه ، وقد نُشرت هذه المقدمة أول أمرها منفصلة ، ثم أُضيفت إلى *الصحاح* عندما طُبع كاملاً[17] .

تناولت مقدمة العطار الحديث عن حياة اللغة العربية في مجتمعها الأول معتمداً في معظم أقواله على عباس محمود العقاد في كتابه أبو الأنبياء ، كما تناول حديثه جهود العلماء في جمع اللغة وتنقيتها وعنايتهم بحفظها وتيسيرها . ثم أفرد الكلام عن المعاجم ، تسميتها ومتى ظهر التأليف فيها عند العرب ، وبحث في أي الأمم سبقت في تأليف المعجم ، فتحدث عن إسهام الآشوريين والصينيين الذين ذكر لهم معجمين طبع أحدهما سنة ٥٣٠ (كذا) بعد الميلاد ، وطبع الآخر (كذا) سنة ١٥٠ قبل الميلاد ، وكذلك إسهام اليونانيين القدماء . وكل ذلك مستقى من ترجمات أُعدت له لبعض المواد المتعلقة بالمعاجم في دوائر المعارف المختلفة ، ثم أفرد الحديث لطليعة المعجم العربي وذكر أن العرب سبقوا إلى وضع المعجمات الكاملة ، وتحدث بعد ذلك عن الخليل وكتابه *العين* وإنه فيه مبتكر لا مقلد ، ونسبة كتاب *العين* له . وانطلق من ذلك إلى الحديث عن رواد المعجمات العربية والمؤلفين ، وإلى ذكر المدارس المعجمية الأربع وهي: مدرسة الخليل ، ومدرسة أبي عبيد ، ومدرسة الجوهري ، ومدرسة البرمكي . ثم أفرد الحديث عن *الصحاح* ومؤلفه ، وآراء العلماء في الكتاب ، ومنهجه ومزاياه والهنات التي لوحظت فيه ، وأثره في التأليف بعده ، والمؤلفات التي دارت حوله تعليقاً وتحشية ونقداً ودفاعاً واختصاراً وترجمات ونحوها .

قرَّظ عباس محمود العقاد مقدمة العطار في كلمة قدّم بها الصحاح (ص ١ – ٨) فوصفها بأنها أول مقدمة من نوعها في تاريخ المعجمات العربية ، وأن قيمتها تكمن في الآراء التي اشتملت عليها ، وضرب أمثلة على آراء العطار التي رآها صائبة .

لقد كان عمل المحقق في الصحاح عملاً رائداً في التحقيق

العلمي العربي للمعاجم ، فلسنا نعرف قبله معجماً محققاً تحقيقاً علمياً (إذا استثنينا تهذيب الصحاح)، وقد اعتمد العطار في نشرته هذه على ثلاث نسخ :

١ – نسخة خزانة محمد خليل عناني من أهل مكة ، وهي بخط محمد بن عبدالله بن الحسن بن أبي البقاء البصري ، قاضي البصرة المتوفى سنة ٤٩٩هـ ، وقد نُسخت سنة ٤٥٠هـ وعليها حواش وتعليقات للقاضي البصري .

٢ – نسخة في مكتبة شيخ الإسلام عارف حكمت بالمدينة المنورة رقمها بالمكتبة ٧٩ وقد كتبت سنة ٦٨٦هـ[١٨] ووصفها العطار بأنها نسخة يوثق بها.

٣ – نسخة دار الكتب المصرية (لم يذكر رقمها ولا معلومات عنها ، ومن المرجح أن تكون ذات الرقم (٥٠٧٩) وهي نسخة مقروءة على العكبري وقد استعان بها وزميله عند تحقيق *تهذيب الصحاح* للزنجاني .

وأشار إلى نسخ أخرى لكنه لم يذكر عنها شيئاً (ص ١٥٣) ، غير أن الناظر في *الصحاح* لا يلبث أن يكتشف أن منهج المحقق في معارضة النسخ الخطية لا يخلو من بعض الاضطراب . وأول ذلك الاضطراب يبدو في اعتماد المحقق على النسخة المطبوعة في بولاق اعتماداً كلياً ، مع معارضتها ببعض النسخ ، ويتوقع الناظر في الكتاب أن يشير المحقق إلى النسخة المطبوعة على أنها إحدى النسخ التي يصدر عنها في تحقيق الصحاح ، ولكنه لم يفعل ذلك وكانت النتيجة أن اختلطت في نشرته الإشارات إلى النسخ الخطية التي ذكرها في مقدمته معتمداً إياها في التحقيق بتلك النسخ التي ذكرها مصحح المطبوعة الأولى .

لقد نشر الصحاح أول مرة في بولاق وصدر الجزء الأول منه سنة ١٢٨٢هـ بتصحيح الشيخ نصر الهوريني، وصدر الثاني سنة ١٣٠٢ بمراجعة الشيخ محمد الصباغ، وقد حفلت هوامش النسخة الأولى بكثير من التعليقات للمصححين السابقين وخاصة الشيخ نصر الهوريني، فأدخل العطار معظم الهوامش في هوامش نسخته الجديدة دون أن يُشير إلى أنها هوامش المطبوعة السابقة، ولعله اكتفى في كثير منها بإشارة المصحح السابق إلى نفسه في نهاية كل تعليق بقوله: " قاله نصر " أو ما أشبه ذلك. وكان المصحح السابق للمطبوعة البولاقية كثيراً ما يُشير إلى اختلافات بعض النسخ فاستوعبها العطار، مع أنه لم يُراجع هذه النسخ على الأرجح، وكان مصحح المطبوعة البولاقية يُشير إلى مصادره فأثبت العطار بعضها وحذف بعضها الآخر، وبذلك اختلط الأمر على القارىء بين ما راجعه المحقق وبين ما راجعه مَن سبقه من المصححين، ففي الصفحة رقم ٤٠ من الجزء الأول (ع٢ هـ٣) جاء في الهامش: "... وقع في بعض النسخ، تكراراً للفظتين ... إلخ"، وهي ملحوظة منقولة بحذافيرها من المطبوعة السابقة (١/٦) دون الإشارة إليها، وتوحي للقارىء العادي بأن لدى المحقق نسخاً أخرى راجعها، مع أن الحديث للمصحح السابق نصر الهوريني.

وفي الصفحة رقم ٧٢ من الجزء الأول (ع٢ هـ١) نجد هذه الملحوظة: " في بعض النسخ زيادة ..."، وهي برمتها منقولة من المطبوعة السابقة (٢٣/١) سوى أن الناشر السابق قد نكر كلمة "نسخ" والعطار عرفها " بأل "، وكذلك ص ٢٩ (ع٢) الخاص بصدر بيت للفرزدق هو " ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا "، فقد جاء فيه " صدره كما في بعض النسخ "، وهي ملاحظة منقولة برمتها من البولاقية (٢٧/١).

ومثل هذه الإشارات كثيرة في هوامش النسخة ، وهي إشارات لا تدل على نسخ بعينها ، كما لا تدل على أن العطار قد رجع إلى هذه النسخ مادام ينقل نقلاً مباشراً من هوامش المطبوعة السابقة . ولو أشار المحقق إلى استيعابه لهوامش المطبوعة السابقة لأعفى نفسه من مغبة الوقوع في الخطأ ، ولكان جهده أقرب إلى المعهود في أمثاله من الدقة والأمانة العلمية .

وكثيراً ما نجد الإشارة إلى مخطوطة مجهولة في ثنايا هوامش الكتاب ، ففي صفحة ٢٩١ (ع٢ هـ٣) نجد قوله في المخطوطة : "من أن أقول لعا "، ولا ندري على أي مخطوطة تدل هذه الإشارة ، هل هي مخطوطة عناني أم مخطوطة عارف حكمت أم مخطوطة دار الكتب أم غير ذلك .

وكذلك في هـ١ من ع١ ص ٢٩٢ إذ يقول : " في المخطوطة" " من آل عبد منات"، ولا ندري أي مخطوطة يعني .

والأمر نفسه يحدث في ص ٢٩٣ (ع١ هـ٢) إذ نجد هذه الإشارة : " في المخطوطة : وذابه ".

والغريب أنه ينقل أحياناً زيادات هذه المخطوطة في الهامش بدلاً من أن يضعها في صلب الكتاب مادام قد اعتمدها أصلاً ، مثل قوله في ١٨٦٤/٥ - ١٨٦٥ تعليقا على شطر الأعشى : " وأصاب غزوك أمة فأزالها "، فقد جاء في الهامش ٢ من ع٣ : " صدره ولقد جررت لك الغنى ذا فاقة "، وبعده في المخطوطة زيادة : الأمّة : المُلك، والأمة : أتباع الأنبياء ، والأمة : الرجل الصالح ... إلخ ".

وقد بلغت هذه الزيادة ستة أسطر في الهامش ، وهذا يدل على أن المحقق قد اقتصر على المطبوعة وجعلها أصلاً يُراجعه على

المخطوطات ، مع أن المتوقع أن تكون المطبوعة نسخة أخرى تُراجَع عليها المخطوطة المعتمدة للنشر كما هو الحال لدى المحققين .

ويتبادر إلى الذهن أننا هنا بإزاء مخطوطة واحدة يرجع إليها المحقق عند التصحيح والمقابلة ، وقد يظن القارىء أن هذه هي طريقته في الإشارة إلى المخطوطة المعتمدة لديه وهي مخطوطة القاضي البصري التي أسماها المحقق " مخطوطة عناني "، ولكننا مالنلبث أن نجد في هوامش الصحاح إشارات إلى هذه المخطوطة بعينها وإلى مخطوطة دار الكتب أو مخطوطة المدينة ، ففي ٣٩/١ ع٢ هـ٣ نجد الإشارة الآتية : " ليست في المطبوعة ولكنها في مخطوطة المدينة ".

وفي ٤٥/١ ذكر الجوهري بيتاً نسبه إلى الطرماح ووضعه المحقق بين معقوفين وقال في الهامش رقم ٤ من ع٢ : " هذه الزيادة في نسخة المدينة ونسخة العناني ".

وفي ص ٣٥ (ع٣ هـ٢) : " ولا " بآدية ، كما في مخطوطة دار الكتب ".

وفي ص ٤٨ (ع١ هـ ١) : " في مخطوطة دار الكتب المقروءة على العكبري : " تخاطأت ..."، وفي ص ٥٢ (ع١ هـ١) : " في مخطوطة الدار " : " يقال الرثيئة "، وفي ص ٥٣ (ع٢ هـ٢) : " في مخطوطة الدار بضم الراء "، وفي الهامش الذي بعده " في نسخة الدار: فيه "، ومثل هذه الإشارات إلى فروق النسخ كثيرة وخاصة ما يتعلق بنسخة مخطوطة دار الكتب المصرية .

على أن من الإنصاف أن نذكر أن العطار في تحقيقه للصحاح قد صوَّب كثيراً من أخطاء المطبوعة السابقة ، وخاصة ما يتعلق منها بالتصحيف أو التطبيع اعتماداً على المخطوطات التي رجع إليها أو كُتب اللغة الأخرى .

وملاحظات المحقق على المطبوعة السابقة ليست قليلة وإنما تنتشر على صفحات نسخته ، ولسنا نستقصي الأمثلة هنا وإنما نكتفي بالإشارات القليلة : ففي ٤٨/١ (ع٢ هـ٤) علق العطار على بيت زهير :

بـآرزة الفقـارة لم يخنهـا قطاف في الركاب ولا خلاء

فقال في (هـ٤ ع١) : " في بعض النسخ بآزرة "، " وكذلك في المطبوعة ، والصواب بآرزة بتقديم الراء على الزاي المعجمة ".

وفي ١٢٦/١ (هـ١ ع١) يعلق المحقق على بيت لبيد :

فكلَّفْتُـها همي فآبت رذيـة طليحاً كألواح الغبيط المذأب

يقول المحقق (ع١ هـ١) : " في المطبوعة الأولى : " فآبت رزية محرفة "، وفي ١٥٧/١ (ع١) يرد بيت جرير :

أعبداً حـل في شُعَبَى غريباً ألؤمـاً لا أبـا لـك واغترابـاً

يعلق المحقق على ذلك في (هـ ٣) على كلمة " ألؤماً " بقوله : "في المطبوعة الأولى : ألوحاً " تحريف "، ويعلق على كلمة "الصقعب" (١٦٣/١ ع٢ هـ٢) بقولـه : " وردت المادة في الطبعة الأولى : "صعقب " و" الصعقب " كلاهما محرف ".

وإذا تركنا ملاحظات المحقق على التصحيف والتحريف وهي كثيرة ، فإننا لا نعدم ملاحظات أخرى هي من صميم التحقيق والمراجعة.

ففي ٣٥٤/١ (ع٢ هـ١) يعلق المحقق على بيت لأبي دؤاد بقوله : " في المطبوعة الأولى : " من شعثاء عمداً وبالحبل " ولا يستقيم به الوزن وتصحيحه من اللسان "، وفي ٣٨٠/١ (ع١ هـ١) يعلق المحقق على بيت أنس بن نهيك :

عزمت على إقامة ذي صباح   لأمر ما يسوّد من يسود

بقوله : " ورد البيت في المطبوعة الأولى مقدم العجز على الصدر ".

غير أن من الغريب أن المحقق في بعض الأحيان يترك التصحيف كما هو في النسخة ويشير إلى تصحيحه في الهامش كما في ١٨٨/١ ، فقد جاء في أصل الكتاب : " وأما قول المتنخل اليشكري: ..." فعلق المحقق (ع١ هـ١) " وكذا في اللسان ، واسم اليشكري المنخّل وأما المتنخّل فهو المتنخّل الهذلي ". ويشبه ذلك ما جاء في ٣٣٥/١ ، فقد ورد في صلب الكتاب أن " الأفلج " من الرجال هو " البعيد ما بين الثديين " فعلق المحقق (ع٢ هـ٢) بقوله : "ما بين الثديين تصحيف ، والصحيح ما بين اليدين تثنية يد "، وكان الواجب أن يصحح التصحيف في الأصل لأن من المستبعد أن لا يعرف الجوهري الفرق بين الاثنين.

وإذا نظرنا في هوامش المحقق الأخرى سواء ما كان منها تصويباً ، أم تكملة ، أم نسبة شاهد شعري ، أم تصحيح اسم شاعر ، فإننا نجد المحقق يشير إلى ذلك باختصار شديد ، ونادراً ما يشير إلى مصادره في ذلك ، وإذا أشار فإنه يغفل الإشارة إلى مواضع التعليق من صفحات تلك المصادر .

مثال ذلك ما جاء في ١١٢/١ في مادة " حشب " قال الجوهري " الحوشب : المنتفخ الجبين . قال الشاعر : ...". فعلق المحقق في الهامش على كلمة " الشاعر " بقوله : " الأعلم الهذلي "، ولم يورد مصدره في النسبة . وفي ١١٣/١ قال الجوهري : " قال الراجز..". فقال المحقق في الهامش : " هو الشماخ "، وفي الصفحة

نفسها (ع٢) مادة " حظب " قال الجوهري : " قال الطماحي "، فعلق المحقق في الهامش بقوله : " هو زياد ". وأحياناً يستوعب هامش المطبوعة السابقة دون الإشارة إليه بل دون الإشارة إلى مصدره . وفي ١١٣/١ مادة " حظرب " قال الجوهري : قال الشاعر : فعلق المحقق في (هـ٢) قائلاً : " هو طرفة "، وهو في مطبوعة بولاق هكذا (هو طرفة مرتضى)، وهكذا تأتي الإشارات إلى الشعراء دون توثيق أشعارهم بالرجوع إلى مصادرهم ، وإن كان المرجح أن معظم اعتماد المحقق على اللسان . وكذلك الأمر عندما يكمل المحقق بعض الأبيات الشعرية بإيراد الصدر أو العجز أو الشطر من الرجز ، أو يضيف إليها أبياتاً قبلها أو بعدها ، فإنه قليلاً ما يُورد مصدر التكملة ، ومثال ذلك في ١١٢/١ ما أورده المؤلف من شطر بيت رؤبة : " وقد تطويت انطواء الحضب "، فقد علق المحقق عليه بقوله : " وبعده : بين قتاد ردهة وشقب " ولم يورد مصدره .

والأمر نفسه يُلاحظ عند التصويب أو التوجيه ، فإنه قلما يذكر مصدره ، ومثال ذلك ما جاء في الأصل (١١١/١) : " قال نهيك الفزاري " ، فعلق عليه المحقق بقوله : " صوابه نهيكة الفزاري"، وذكر البيت الذي قبله ومناسبته لكنه لم يذكر مصدره في ذلك .

وأحياناً يذكر المصدر ولكنه لا يذكر الموضع منه ، ومثال ذلك قول الجوهري (١٢٨/١) : " الذنابي شبه المخاط يقع من أنوف الإبل "، فقد علق عليه المحقق بقوله : " الصواب " الذناني " بنونين كما في المزهر "، ولم يذكر الموضع منه . ومن ذلك قول بشر بن أبي حازم الذي أورده الجوهري (١٢٩/١) :

فكانوا كذات القدر لم تدر إذ غلت ... أتنزلها مذمومة أم تذيبها

فقد علق المحقق على كلمة " أتتركها " بقوله : " في المفضليات : أتنزلها "، ولم يشر إلى الموضع ، ومن ذلك ما قد يرد في المخطوطة من زيادات لا يدخلها في أصل الكتاب . ففي مادة " لعج " (ج١ ص ٣٣٨ ع٢) ورد في صلب الكتاب " قال الهذلي ":

ضرباً أليماً بسِبت يلعَجُ الجلدا

فأشار المحقق في الهامش رقم ٣ بقوله : " في المخطوطة : إذا تأوب نوح قامتا معه "، أي أن صدر البيت قد ورد في " المخطوطة "، فإن كانت هذه " المخطوطة معتمدة لديه فقد كان من الواجب إدخال الصدر في صلب الكتاب مع الإشارة إلى ذلك في الهامش ، وهو المتبع عند المحققين .

ومثله ما ورد في ٣٢٧/١ إذ أورد شطراً من رجز وقال في الهامش : " بعده : والبكرات اللقح الفوائجا " كما في المخطوطة .

على أننا لا نعدم الاعتماد على المخطوطة وتقديم نصها في صلب الكتاب ، ومن ذلك ما ورد في ٥٧/١ إذ جاء في الأصل : "قال أبو عبيدة "، فعلق المحقق بقوله : " في المطبوعة أبو عبيد وما هنا موافق لما في نسختي المدينة ودار الكتب وفي التاج "، وكذلك تعليق المحقق على لفظة " الرازح " (٣٦٥/١ في ع١ هـ٤)، وقال المحقق : "كذا في المخطوطة ، وفي المطبوعة الرزاح ".

وأحياناً يكون تصحيح المطبوعة الأولى اعتماداً على مصادر أخرى كاللسان أو التاج أو غيرهما ، ومثال ذلك ما جاء في ١٢١/١ : " قال الزفيان : فعلق المحقق بقوله : " في المطبوعة الأولى "الرقيات " وفي حواشيها لعله عبيد الله بن قيس الرقيات ، وهو تحريف صوابه من *اللسان* ، والزفيان راجز مشهور .

وفي ١٤٨/١ قال الجوهري : " السَّقْب : الطويل من كل شيء مع ترارة "، علق عليه المحقق بقوله " الترارة : امتلاء الجسم وفي المطبوعة الأولى : " نزارة " تحريف صوابه من اللسان ، ولم يذكر الموضع من الكتاب .

وفي تعليق على تعبير لامرأة من العرب (٣٦٥/١) قالت فيه: " أرسحتنا نار الزحفتين " علق المحقق بقوله : " انظر الجزء الرابع من كتاب الحيوان للجاحظ " دون أن يذكر موضع الإشارة من ذلك الجزء .

وعلى الرغم من أن المحقق لم يلحق الكتاب بمسرد يضم المصادر والمراجع ، إلا أننا نجد في ثنايا هوامشه إشارات إلى مصادر كثيرة ، ولعل أكثرها دوراناً لسان العرب وهو أكثر ما اتكأ عليه المحقق في المراجعة ، كما أننا نجد إشارات إلى *المقاييس* ، *والتاج* ، *والقاموس* ، *ومختار الصحاح* ، *والتكملة* للصنعاني ، *وحواشي ابن بري* ، *ومحشي القاموس* ، *والاقتضاب* ، *ونوادر أبي زيد* ، *وأساس البلاغة* ، *وكتاب سيبويه* . ومن كتب الشعر المفضليات ، وجمهرة أشعار العرب ، وإشارات عديدة إلى دواوين الشعراء .

وفي سنة ١٣٩٩هـ (١٩٧٩م) صدرت الطبعة الثانية من الصحاح بتحقيق أحمد عبدالغفور عطار ، وهذه الطبعة لم تزد على سابقتها بشيء إذ أنها مأخوذة عنها بالتصوير سوى احتوائها على مقدمة لهذه الطبعة (ص ص : ز – ط) ندد فيها المحقق بمعجم صدر سنة ١٩٧٥م بعنوان : *الصحاح في اللغة والعلوم* إعداد نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي وتصنيفهما ، وتقديم الشيخ عبد الله العلايلي ، ذكر فيها أنهما تَضَيَّفا ما كتبه في مقدمة *الصحاح* للطبعة الأولى وبخاصة ما سبق به غيره من آراء ، كما لم يشيرا إلى تحقيق

الصحاح ولا إلى المقدمة قائلاً : " ولو ذكرا جهدنا العلمي لكانا أمينين وممن يضطلعون بالأمانة العلمية ، ولما نقص من قدرهما بل لزاد، أما إغفال الذكر فخيانة تدين المصنفين بالسطو على جهود الآخرين وادعائهما إياها ، ولا يسعهما الادعاء بعدم الاطلاع على جهودنا ، ولو ادعيا ذلك لكانا من المفترين ، ولأضافا إلى إثم السطو إثم المكابرة والافتراء ، لأن ما ادعياه في " المقدمة " المنسوبة إليهما لم يجيء قط عن أحد غيرنا " (ص : ح) .

وكتب العطار في هذه الطبعة مقالة بعنوان : " الجوهري مبتكر منهج الصحاح (ص ص : ق (١) – ١٥) رد فيها بأن البندنيجي في كتاب " التقفية " هو المبتكر لمنهج الجوهري ، وأنكر أن يكون البندنيجي قد ابتكر منهجاً معجمياً كذلك الذي نجده في *الصحاح* .

وقد كان مقال العطار تعليقاً على ما جاء في مقال لبكري شيخ أمين ذكر فيه رأياً للأستاذ حمد الجاسر فحواه أن البندنيجي المتوفى قبل الجوهري بما يقارب مائة عام قد ألَّف كتاباً سبق به الجوهري في ترتيب المعجم على النظام الوارد في الصحاح الذي يُعزى ابتكاره إلى الجوهري . وقد نشر العطار مقال بكري شيخ أمين في هذه الطبعة (ص ص ١٦ – ٢٩) بعنوان : " الأثر الخالد ... معجم الصحاح تهذيبه ومقدمته " بعد أن حذف منه فقرات لم ير لها أهمية ، وهو مقال استعرض فيه الكاتب مقدمة الصحاح وأثنى فيه بإفراط على جهود المحقق في " التهذيب " وفي تحقيق " الصحاح "، مما أدى إلى المبالغة والوقوع في أخطاء واضحة منها قوله إن محقق *الصحاح* قد " وثق الأحاديث النبوية ، وبين أماكن ورودها في كتب الحديث ، ومثلها فعل في الآيات القرآنية الكريمة والأمثال العربية والأسماء

والأعلام والمواطن والقبائل واللغات المختلفة "، فالناظر في الصحاح لا يكاد يجد شيئاً من ذلك ، فالآيات القرآنية لم تُخَرَّج ، والأحاديث لم تُوثَّق على كتب الحديث ، ومئات الأعلام والقبائل والمواطن تمر دون الإشارة إليها .

ويبدو أن كاتب المقال كان يكتب تحت إيحاء عمل المحقق في كتاب تهذيب *الصحاح* للزنجاني ، وهو كتاب بذل فيه المحقق جهداً أكبر من تحقيق *الصحاح* من حيث التحقيق والتوثيق .

وفيما عدا هاتين المقدمتين اللتين أُضيفتا إلى الكتاب في هذه الطبعة ، لا نكاد نجد اختلافاً بينها وبين الطبعة الأولى إذ أنها مصورة عنها .

ونشر جواد محمد الدخيِّل سنة ١٤٠٥/١٩٨٥م نقداً لطبعة العطار *للصحاح* بعنوان : " ملاحظات على صحاح الجوهري "[١٩]، وقد بلغت ملحوظاته ٢٩٦ ملحوظة نبه فيها على نقل المحقق لحواشي النسخة الخطية التي رجع إليها . وصوب بعض ما طرأ على ألفاظ هذه الطبعة من تصحيف أو تحريف ، تتبع المحقق في بعض نقولاته على *اللسان* التي كانت خاطئة بسبب ما اعترى نسخة *اللسان* المطبوعة من خلل ، وذكر مآخذه المنهجية على نشرة العطار في الحلقة الثانية المنشورة في مجلة العرب . ويمكن تلخيص هذه المآخذ بالآتي[٢٠]:

١ – إن العطار لم يكن تحت تصرفه جميع مخطوطات الكتاب ، إذ لم يكن لديه إلا مخطوطة واحدة ، ومع هذا فلم يكن يعتمد عليها وإنما اعتمد على المطبوعة المصرية القديمة ، وكان عليه أن يتجاوز هذه المطبوعة خاصة بعد توافر الكتب المطبوعة المزودة بالفهارس الحديثة ، وبعد التقدم الفكري بالنسبة إلى نشر تلك

المطبوعة . ومع ذلك ففي مطبوعة العطار أخطاء جاءت صواباً في المطبوعة القديمة .

٢ – إن الجوهري اعتمد على كتب معينة بقي معظمها ولم يرجع إليها المحقق .

٣ – عدم استساغة إيراد المحقق ما قبل الشاهد الشعري وما بعده ، إلا إذا غلط المؤلف في القافية فلا بأس عندئذ من إيراد بيت آخر من القصيدة كي يتأكد القارىء من خطأ المؤلف .

٤ – اعتمد العطار على *اللسان* في قراءة نص *الصحاح* ، ولم يتنبه إلى ما في نسخة *اللسان* القديمة من الأخطاء .

لقد لخّص الناقد ملحوظاته المنهجية في الحلقة الثانية المنشورة في مجلة *العرب* حتى لا يكررها فيما بعد أو يقف عندها ، واعداً أنه سيقتصر بعد ذلك على الأخطاء العلمية . ولقد كانت ملحوظاته دقيقة ومفيدة في معظمها ، وكان من المنتظر أن يكمل رحلته مع صفحات الكتب فَيُنَقِّب وَيُصَوِّب وَيُضيف ، لكنه توقف بعد نشر الحلقة الخامسة من هذا النقد بعد أن شملت وقفاته مع الكتاب الجزء الأول وشيئاً من الجزء الثاني منه .

غير أن من الحق أن نقول إن بعض ما أشار إليه الناقد يدخل ضمن إطار الأخطاء المطبعية التي قلما يخلو منها كتاب ، ولا يُعد العطار بدعاً في هذا بين المحققين .

أما القول بأن العطار قد اعتمد على مخطوطة واحدة فهو قول تعوزه الدقة ، وقد مر بنا أنه قد رجع إلى ثلاث مخطوطات اثنتان منهما من المدينة ومكة والثالثة من دار الكتب المصرية . ولعل من العسير أن يجمع محقق جميع مخطوطات كتاب كبير *كالصحاح* وينظر

فيها جميعاً ، وليس ذلك مطلوبا منه ، بل المتوقع أن يختار من المخطوطات أوثقها وأكثرها قرباً من المؤلف أو عصره ، وأصحها من حيث النسخ والمقابلة ، وغير ذلك من شروط لا نظن أنها كانت تغيب عن ذهن الأستاذ العطار ، ولكن الرغبة في إخراج الكتاب بسرعة كانت – في الغالب – وراء اكتفائه بالنسخ الثلاث مع قلة اعتماده عليها في التحقيق .

والخلاصة أن كتاب *الصحاح* ، وإن بدا فيه بعض الاضطراب في المراجعة على النسخ وبعض المآخذ المنهجية الأخرى التي نختلف مع المحقق حيالها ، إلا أن ذلك لا يغض من جهد العطار في تجلية الكتاب للقارئ وتيسيره له ، إذ تميزت نسخة العطار بكونها نسخة مضبوطة بالشكل لما يشكل ، مصححة على عدة مخطوطات ، مراجعة على بعض كتب اللغة الأخرى ، وهذا كله يضعنا بإزاء نسخة هي أفضل بكثير من النسخة البولاقية السابقة .

ولعل ما أشرنا إليه من عدم استيفاء بعض المعلومات ، أو عدم الدقة في مراجعة المخطوطات مرجعه إلى السرعة التي فرضها المحقق على نفسه لإنجاز الكتاب – مع ضخامته – في وقت قصير ، إلى جانب اشتغاله في أعمال لغوية أخرى في الوقت نفسه .

* * *

ونشر العطار سنة ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م تحقيقه لكتاب *ليس في كلام العرب* لابن خالويه في القاهرة على نفقة حسن شربتلي ، وقد اعتمد فيه على أربع نسخ :

الأولى : النسخة المطبوعة التي سبقت طبعته وهي طبعة أحمد بن الأمين الشنقيطي التي صدرت في القاهرة بتاريخ ١٣٢٧هـ ، ولم

يكتب العطار أي تفصيلات عنها وعن محققها ، أو تاريخ صدورها ، وإنما اكتفى بقوله : " النسخة المطبوعة المعروفة ".

والثانية : نسخة مكتبة محمد سرور الصبان ، وقد كتبت في مكة سنة ٤٨٠هـ بخط خلف بن زريق القرطبي ، وقد وصف العطار خطها بأنه " رديء " وفيها سقط .

والثالثة : نسخة المتحف البريطاني (لم يذكر رقمها) ، وقد ذكر أن الإدارة الثقافية بالجامعة العربية قد قامت بتصويرها ، وهي مكتوبة بخط مأمون بن محمد العجمي سنة ٧٠٤هـ ، وقد اعتمد على هذه الصورة ووصفها بأنها " نسخة موثوق بها ".

والرابعة : نسخة كتبها الشيخ أحمد بن حسن ستي مصححة على نسخته التي تاريخها في ١٠ جمادى الآخرة سنة ١٣٣٩هـ والتي قوبلت على نسخة مكتبة شيخ الإسلام عارف حكمت ، وذكر العطار أنه حصل على نسخة الشيخ ستي بالشراء من زوجته المصرية ، كما أنه راجع مكتبة عارف حكمت ولم يجد النسخة التي أشار إليها الشيخ ستي .

اتبع العطار في تحقيق هذا الكتاب المنهج الذي اتبعه في *الصحاح* ، فلم يتخذ أياً من النسخ الخطية أصلاً ، وإن كنا نلاحظ أنه يشير كثيراً إلى نسخته الخطية ويبين ما فيها من اختلاف أو خطأ ، وهي – على الأرجح – نسخة الشيخ " سِتّي " المتأخرة تاريخياً . كما نجد إشارة وحيدة إلى نسخة الصبان (ص ١٩٣) ، ويبدو أن هذه النسخة أيضاً لم تنجُ من التحريف . وقد أشار العطار أيضاً إلى أخطاء مطبوعة الشنقيطي ، لكنه استوعب كثيراً من هوامشها مما يدل على أنه اتخذها أصلاً راجعه على النسخ الأخرى .

وبالجملة فقد اعتنى بضبط الكتاب، وتحقيق نسبة بعض الشواهد إلى أصحابها، مع الإخراج الذي يفضل كثيراً المطبوعة السابقة.

غير أن عمل العطار لم ينجُ من الملاحظة، إذ نشر مازن المبارك نقداً لهذه الطبعة في *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق* بعنوان: "ليس في كلام العرب لابن خالويه، موازنة بين طبعتين "[٢١]، يقصد طبعة العطار والطبعة المصرية بتحقيق أحمد بن الأمين الشنقيطي. وكان معظم النقد الذي أورده المبارك منصباً على استيعاب العطار لهوامش الشنقيطي دون الإشارة إليه[٢٢]. كما أشار إلى أن هذه النشرة ناقصة إذ إن في معهد المخطوطات العربية جزءاً من كتاب *ليس في كلام العرب* لابن خالويه، صورة المعهد عن نسخة مخطوطة في استانبول (شهيد علي ١٢٤٣) راجعها ثم قال: " وجدت أسلوب ابن خالويه في ترتيبه لأبواب كتابه وعرضه لموضوعاته، وحسب القارىء أن يعلم أن هذا الجزء الخامس وحده قوامه ١٧١ ورقة "[٢٣]، وإن صح هذا فإنه يدل على نقص كبير في النسخة المحققة، ذلك أن أوراق كل واحدة من المخطوطات الأربع التي اعتمد عليها المحقق لا تزيد على ٥٠ ورقة، كما أن المطبوعة القديمة صفحاتها (٧٦ صفحة). وذكر المبارك أن العطار قد أشار في أحد هوامشه (ص ٩١ هـ٣) إلى أنه " سقط من هنا أربعة أبواب ذكرت في النسخ الأخرى "، ومعنى ذلك أن هذه النسخة المحققة هي أنقص النسخ جميعاً، كما لاحظ الناقد أن المحقق قد قفز باباً من أبواب الكتاب في نسخة الشنقيطي[٢٤].

وانتقد المبارك أن يضع المحقق بعض الحواشي في المتن كما حدث في ص ١١٦ و ١٧٠[٢٥].

ولعل أهم المآخذ على هذه النشرة ما يأتي :

١ – إن المحقق لم يلتزم نسخة صحيحة موثوقة يعتمد عليها في إخراج أصل الكتاب ، فحدث ذلك الاضطراب في الرجوع إلى النسخ الذي وجدناه في تحقيقه للصحاح .

٢ – إن المحقق لم يشر إلى جهود سابقه أحمد بن الأمين الشنقيطي ، بل استوعب أكثر ما جاء في طبعته دون الإشارة إليه ، وأحياناً بتلخيص أو تصرف .

٣ – إن المحقق أقحم في النص ما ليس منه كأسماء الشعراء مثلاً ، فإذا قال ابن خالويه مثلاً : " وينشد " أضاف المحقق بين قوسين صغيرين " لحميد الأرقط "[٢٦] ، وإذا أورد ابن خالويه شعراً وكانت له رواية أخرى أورد المحقق الرواية الأخرى بين قوسين مثل ما جاء في ص ٩٢ ، وأنشد :

يقول أهل السوق لما جينا   هذا ورب البيت إسرائينا

" ويروى الشطر الأول : قالت وكنت رجلاً فطيناً "[٢٧] .

وقوله : " ويروى الشطر الأول ... إلخ " ، ليس من كلام ابن خالويه وإنّما كلام المحقق ، وقد أدرجه في صلب النص بعد وضعه بين قوسين .

وبعد أكثر من عشرين سنة (١٣٩٩هـ/١٩٧٩م) أصدر العطار الطبعة الثانية من كتاب *ليس في كلام العرب* في مجلد بلغت صفحاته ٥٩٩ صفحة طبع في بيروت ، وفي هذه الطبعة استدرك كثيراً مما فاته في الطبعة السابقة ، فقد أضاف الأبواب الأربعة السابقة التي ذكرت في النسخ الأخرى عدا مطبوعته ، وأعاد الباب الذي قفزه في طبعة الشنقيطي ، ووضع في الهوامش ما كان موضوعاً من

التعليقات في صلب الكتاب ، ويبدو واضحاً أن تلك التعليقات التي انتقد المبارك ورودها في الطبعة الأولى في صلب الكتاب قد دخلت فيه بفعل اضطراب طباعي ، يدل على ذلك أن العطار عندما وضع تصويباً في الطبعة الأولى استغرق سبع صفحات ، أشار إلى أن موضع بعض هذه الإشارات في الهامش ، وفاته بعضها في التصحيح ، ولم يفطن إلى ذلك المبارك عندما كتب نقده .

كما أن المحقق زاد في التعليقات واستدرك كثيراً مما فاته في الطبعة الأولى ، ولعل أهم ما أضافه إلى هذه الطبعة تلك الفهارس المتعددة التي شملت الآيات والأحاديث والأقوال والأمثال ، وفهرس الشعر والبلدان والأمكنة والمياه ، وفهرس الأعلام والكتب واللغة ، إلى جانب فهرس أبواب الكتاب .

تمثل أعمال أحمد عبدالغفور عطار في التحقيق اللغوي المحاولات الأولى في المملكة العربية السعودية لإخراج كتب التراث اللغوي إخراجاً علمياً ، ويمتاز العطار اللغوي بصنع المقدمات الضافية التي تفي بالدقائق وتحيط بالمادة من جميع أقطارها ، كما نجد ذلك في مقدمته لـ *تهذيب الصحاح* ، ثم مقدمته لـ *الصحاح* التي أفردها في كتاب مستقل ، ومقدمته لـ *تهذيب اللغة* ، ومقدمته لتحقيق *شرح مقصورة ابن دريد* .

وهو في بحثه اللغوي ليس مقلداً أو تابعاً وإنما هو مفكر جريء إذا لم يرقه الرأي القديم طرحه وبحث عن بديل له ، فهو مثلاً يورد ذلك الرأي الذي ذكره بعض العلماء من أن سبب اختيار الجوهري ترتيب معجمه على أواخر الكلمات التيسير على الشعراء والكُتّاب في حالتي النظم والنثر ، فالكتّاب يلتزمون السجع والشعراء القوافي ، ولذلك هم في حاجة إلى معرفة الكلمات باعتبار أواخرها[٢٨] . ثم

يرده ويرفضه قائلاً : " ونحن لا نقبل هذا الرأي ونراه غير علمي ، وإذا صح هذا السبب فما أهون شأن المعجمات وما أضأل القصد"[٢٩].

ومن الآراء التي يتبعها أن الخطأ قد يحدث من العرب الذين يحتج بلغتهم، وقد عقد لذلك فصلاً طويلاً في مقدمة *الصحاح*[٣٠]، كما نجده يذكر أنه استدرك على ابن خالويه في كتابه *ليس من كلام العرب* أشياء كثيرة في كثير من أبوابه ، وأورد أمثلة منها في مقدمته لتحقيق هذا الكتاب[٣١].

وإلى جانب التحقيق اللغوي نشير إلى أن للعطار مشاركات لغوية شتى تتجلى في مقالاته الكثيرة في الصحف التي جمع معظمها في كتب مفردة ، مثل كتابيه *آراء في اللغة والزحف على لغة القرآن* .

وعلى الرغم من أن بعض علماء المملكة قد شارك في البحث اللغوي على أعمدة الصحف والمجلات ، كعبدالقدوس الأنصاري مثلاً، إلا أن العطار كان بلا شك – رجل الساحة اللغوية في البلاد لأكثر من أربعين عاماً . والحق أن العطار لو انصرف إلى هذا المجال لأنتج فيه إنتاجاً مثمراً غزيراً ، ولكن الصحافة أخذت الكثير من جهده إلى جانب اهتماماته الأخرى في التأليف ومحاولاته الأدبية والتاريخية ، تلك التي حدت من استمراره في هذا الحقل .

* * *

يمكن أن تُعد المرحلة التي زاول فيها العطار التحقيق اللغوي المرحلة الأولى من مراحل حركة نشر التراث اللغوي في المملكة ، وهي تمثل مرحلة الريادة في نشر هذا التراث .

أما المرحلة الثانية في تاريخ هذه الحركة فهي – بلا شك – مرحلة الجهود التي قام بها أساتذة الجامعات وطلاب الدراسات العليا في هذا المجال ، وهذه المرحلة لم تؤت أكلها إلا في عهد متأخر يبدأ مع نهاية العقد التاسع من القرن الرابع عشر الهجري .

الهوامش

(١) الفضلي ، عبدالهادي ، *فهرست الكتب النحوية المطبوعة* ، الزرقاء ، مكتبة المنار ، سنة ١٤٠٧هـ ، ص ٦٣ ، ولم يذكر عنه معلومات ببليوجرافية .

(٢) نفسه ، ص ٦٤ ، ولم يذكر عنه معلومات ببليوجرافية .

(٣) الفضلي ، ص ١٤١ .

(٤) نفسه ، ص ٣٤ ، ولم يذكر عنها معلومات ببليوجرافية .

(٥) طبع " التسهيل " مرة أخرى في مصر بتحقيق محمد كامل بركات ونشرته وزارة الثقافة المصرية سنة ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م ، ولم يشر المحقق إلى نشره في مكة المكرمة وهي أول نشرة له ، ثم نشر المحقق نفسه شرح التسهيل لابن عقيل بعنوان : *المساعد على تسهيل الفوائد* في مركز البحث العلمي والتراث الإسلامي بمكة سنة ١٤٠٠هـ في أربعة مجلدات .

(٦) *تهذيب الصحاح* ، ص ١٢ .

(٧) الموضع السابق .

(٨) الموضع نفسه ، ص ١٩ .

(٩) الموضع نفسه ، ص ص ١٩ - ٢٠ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(١١) المرجع السابق ، ص ٢٤ .

(١٢) الموضع السابق .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٣٦ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ٥٧ .

(١٥) المصدر السابق ، ص ٥٩ .

(١٦) الجوهري ، *الصحاح* ، تحقيق : أحمد عبدالغفور عطار ، القاهرة ، مط دار الكتاب العربي ، سنة ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م ، ١/١٧٠ .

(١٧) تأرجحت هذه المقدمة بين الطباعة مستقلة والطباعة مضافة إلى معجم *الصحاح* ، فقد صدرت أول مرة على الأرجح سنة ١٣٧٥هـ إذ لم يذكر لها تاريخ نشر ، ولكننا أفدنا ذلك من إهداء العطار هذه المقدمة إلى الشيخ سليمان الصنيع ، والنسخة محفوظة في مكتبة جامعة الملك سعود ، وتاريخ الإهداء ١٣٧٥/١١/٢هـ - ١٩٥٦/٦/١١م ، وتاريخ كتابة المقدمة ٦ رجب سنة ١٣٧٥هـ / ١٨ فبراير سنة ١٩٥٦م ، وكان النشر على حساب حسن

شربتلي في مطابع دار الكتاب العربي بمصر ، وجاءت في ٢٨٢ + ١ صفحة مزودة بفهارس للموضوعات والأعلام والطوائف والقبائل والأمم والأجناس ، وفهرس للأماكن والبلدان ، وآخر للكتب الواردة في أثناء البحث ، وفهرس للمراجع ، وكانت الفهارس من إعداد فتية أمين . ثم طُبعت مع الكتاب الذي انتهت طباعته في ١٢ ربيع الأول سنة ١٣٧٧هـ كما جاء في ختام الجزء السادس منه ، وصدرت هذه المقدمة منفصلة أيضاً بعد ذلك ، ثم أعيد طبعها في دار العلم للملايين في بيروت سنة ١٣٨٦هـ / ١٩٦٧م في ٢٢٤ صفحة ، ثم طبعت مع الصحاح في دار العلم للملايين سنة ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م ، وجميع الطبعات التي أعقبت الطبعة الأولى خلت من الفهارس سوى فهرس الموضوعات .

(١٨) سبق أن ذكر في مقدمة تحقيق *تهذيب الصحاح* أنها نُسخت سنة ٦٨١هـ وأن رقمها ٧٩ لغة.

(١٩) نُشر أولاً في جريدة الجزيرة (شعبان ورمضان ١٤٠٥هـ / مايو - يونيو ١٩٨٥م) ، كما نُشر في مجلة العرب مج ٢١ (١٤٠٦ - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦ - ١٩٨٧م) ص ص ٥٠٣ ، ٦٢٦ ، ٧٥٣ ، ومج ٢٢ (١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م) ص ص ٨٧ و٢١١ .

(٢٠) *العرب* ، مج ٢١ ، ص ٦٢٦ .

(٢١) المبارك ، مازن ، ليس في كلام العرب لابن خالويه ، موازنة بين طبعتين ، *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق* ، مج ٤٩ ، ج٢ ربيع الأول ١٣٩٤هـ / نيسان (أبريل) ١٩٧٤م ، ص ص ٤٢٦ - ٤٣٥ .

(٢٢) نفسه .

(٢٣) نفسه .

(٢٤) نفسه ، ص ٤٣٠ .

(٢٥) نفسه ، ص ٤٣١ .

(٢٦) انظر مثلاً : الطبعة الأولى ، الصفحات التالية : ٢٠ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٩٠ (نش) .

(٢٧) ط١ ، ص ٩٢ ، وانظر أيضاً ص ١٦٥ في مثل آخر .

(٢٨) مقدمة *الصحاح* ، ص ١٢١ .

(٢٩) الموضع السابق .

(٣٠) مقدمة *الصحاح* ، ص ١٥ .

(٣١) *ليس في كلام العرب* ، ط٢ ، مقدمة الطبعة الأولى ، ص ١٨ .



حماسة أبي تمام :

قراءة في شاعرية الاختيار



عبدالقادر الرباعي

يخرج أبو تمام لزيارة صديقه عبدالله بن طاهر في خرسان ، وبعد إنهاء مهمته يعود إلى العراق . لكنه يعرج إلى همذان فيستضيفه فيها أبو الوفاء بن سلمة . لكن الثلج يمنعه من مغادرة همذان في وقت قصير ، مما شجع أبا الوفاء على أن يضع بين يديه مكتبته الغنية. يقبل أبو تمام على القراءة والاختيار والتصنيف فيخرج وبيده مختارات شعرية نادرة ، ومبوبة حسب المعاني والأغراض. وقد كانت " الحماسة " بداية تلك الأغراض ، لذلك سمي الكتاب باسمها فقيل : حماسة أبي تمام ، أو ديوان الحماسة لأبي تمام[1] .

ليست الحماسة هي الاختيار الوحيد لأبي تمام ، فقد عدد الآمدي له مجموعة من الاختيارات الشعرية الأخرى ، ووصفه بأنه "كان مشتهراً بالشعر ، مشغوفاً به ، مشغولاً مدة عمره بتخيره ، ودراسته ، وبأن كتب اختياراته كلها مشهور ومعروف[2]، لذلك قال الحسن بن رجاء: ما رأيت أحداً قطّ أعلم بجيد الشعر : قديمه وحديثه من أبي تمام[3] .

لكن الحماسة تظل أشهر اختياراته ، بل هي أشهر كتب الاختيارات جميعاً . قال المرزوقي في هذا : وقضيت العجب كيف وقع

الإجماع من النقاد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه[٤] أبو تمام . وقد عزا بعض الدارسين ذلك لأسباب . منها أنها ألفت على نحو لم يعهد في المختارات من قبل ، فهي مبوبة ، وتحوي مقطعات قصيرة لا قصائد طوال وتختص بشعر المغمورين والمقلين[٥].

الحماسة صنفت الشعر المختار وجعلته في عشرة أنواع ، وقد سمي كل نوع باباً . والأبواب هي : الحماسة ، والمراثي ، والآداب ، والنسيب ، والهجاء ، والأضياف ، والمديح ، والصفات ، والسير والنعاس ، والملح ، ومذمة النساء . كانت محاولة أبي تمام هذه " أول محاولة في هذا الباب ، لأن تصنيف المجموعات القديمة كان يتم عشوائياً ، دون أن ينظمها أي ضابط إلا الاختيار الجيد "[٦].

أنجز أبو تمام مهمته في الحماسة دون أن يفصح عن دوافعه ، وأسباب مزاحمته غيره في عمل ليس من اختصاصه ولم يكلفه فيه أحد من الخاصة . إنه بعمله ذاك ، قد فتح باباً واسعاً للتأمل والجدل ، تماماً كما كان الحال في شعره المشكل الذي استدعى تأويلاً وجدلاً . لقد أضفى هذا الاختيار غموضاً ، كغموض شعره المحتاج قراءة في العمق تلاحق أبعاده وغاياته .

لا أظنني متجاوزاً إذا وصفت خلفية اختيار الحماسة بأنها نص غائب يحتاج – ككل النصوص العميقة – كشفاً وجلاءً . فالنصوص الهامة ، والآثار الكبيرة هي وحدها التي تتطلب – كما قيل: " قراءة متميزة تتجاوز المنصوص عليه ، والمنطوق به ، ولهذا فإن مهمة القارىء – الناقد أن لا يؤخذ بما يقوله النص . مهمته أن يتحرر من سلطة النص لكي يقرأ ما لا يقوله ، ولكن انطلاقاً مما

يقوله، وبسبب ما يقوله ؛ فالنص يحتاج إلى عين ترى فيه ما لم يره المؤلف ، وما لم يخطر له "[7] تلك هي المفارقة : " أن أسعى إلى التحرر من النص به وله "[8].

وبناء على هذا سأنطلق ، لفهم صنيع أبي تمام في الحماسة من الحماسة نفسها ، إلا أنني سأتجاوزها لغيرها من مسائل ترتد إلى إشكالية أبي تمام في عصره ، وما أثارته هذه الإشكالية من خصومة واختلاف وصراع ، فأبو تمام لم يكن شاعراً عادياً ينفعل الناس بشعره حين سماعه أو قراءته ، ولكنه كان ظاهرة ينقسم الناس حوله . لعل في نص أسئلة بعض الناس لعمارة بن عقيل عنه ، وفي نص إجابته ما يوضح قيمة أبي تمام بصفته ظاهرة في عصره :

قيل : "قدم عمارة بن عقيل بغداد ، فاجتمع الناس إليه ، وكتبوا شعره ، وسمعوا منه ، وعرضوا عليه الأشعار ، فقال بعضهم : هاهنا شاعر يزعم قوم أنه أشعر الناس طراً ، ويزعم غيرهم ضد ذلك فقال : أنشدوني له ، فأنشدوه :

ولم تعطني الأيام نوماً مُسَكّناً ... ألذُّ به إلا بنوم مُشرَّد

فقال عمارة : لله درَّه . لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه ، على كثرة القول فيه ، حتى لحبب الاغتراب ، هيهِ ، فأنشده:

و طول مُقام المرء في الحي مُخْلِقٌ ... لديباجتيه فاغترِبْ تتجدَّد
فإني رأيتُ الشمسَ زيدت محبةً ... إلى الناس ، إذ ليست عليهم بسرمد

فقال عمارة : كمل والله ، إن كان الشعر بجودة اللفظ ،

وحسن المعاني ، واطراد المراد ، واستواء الكلام فصاحبكم هذا أشعر الناس وإن كان بغيره فلا أدري[٩] .

لقد أبرز نص هذا الخبر تناقضاً تاماً بين المتعصبين لأبي تمام ، والمتعصبين عليه[١٠] ، وهو تناقض لم يعهد من قبل ، مما يؤيد كون هذا الشاعر ظاهرة حركت مجتمع الشعر ، واستقطبت أطرافه . كما سجل النص أيضاً حكماً واضحاً لعقيل كان في صف أنصار أبي تمام ، لكن مصداقيته تستند إلى ثلاث حقائق مهمة في مثله : أولاها : أنه صدر من طرف محايد لم يدخل لعبة الصراع الدائر بين المتخاصمين، وثانيتها : أنه صدر عن شاعر متمرس بالشعر ، عالم بأسراره ونصوصه ، لذلك اكتسب ثقة المهتمين به حتى سمعوا منه ، وكتبوا عنه . وثالثتها : أنه صدر بعد سماع وتدبر . إن عقيلاً مثّل في الخبر صوت متلقٍ غافل أثر فيه النص المسموع فحفزه إلى أن ينطق بحكم نزيه على ما سمع ، أو مستقبل لرسالة قرأها بعناية ، ثم سجل ترجمة للأثر الذي خلفته في نفسه وعقله . ولهذا كانت قراءته بريئة وعادلة ، كما أنها لم تخلُ من تعليل يستند إلى فهم لطبيعة الشعر وأركانه . ويمكن القول أيضاً : إنه أوحى بالتشكيك في خصوم أبي تمام من خلال قوله : " وإن كان بغيره فلا أدري ".

وقد عزا أبو الفرج الأصفهاني ثلب بعض الناس له إلى طلب الترفع والرياسة ، قال : " وفي عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط ، حتى يفضله على كل سالف وخالف ، وأقوام يتعمدون الرديء من شعره فينشرونه ، ويطوون محاسنه ، ويستعملون القحة والمكابرة في ذلك . ليقول الجاهل بهم : إنهم لم يبلغوا علم هذا ، و تمييزه إلا بأدب فاضل وعلم ثاقب . وهذا مما يتكسب به كثير من أهل هذا

الدهر ، ويجعلونه وما جرى مجراه من تَلْب الناس وطلب معايبهم سبباً للترفع ، وطلباً للرياسة[11].

من الواضح أن أبا الفرج يرى أن طلبهم ذاك مبني على أساس متهاوٍ لأنه لا يستند إلى قوة إبداع خاصة بهم ، وإنما إلى محاولة الحط من أصحاب هذه القوّة الحقيقيين ، وهي محاولة ، إن انطلت على الجهلة فإنها لا تنطلي على النابهين . وهذا ما جرى لدعبل الذي كان كثير الحط من شعر أبي تمام ، فلم يعترف به شاعراً ، ولم يدخله في كتابه : كتاب الشعراء ، وكان يتهمه بالسرقة ، ويدعي أنه كان يتتبع معانيه ليسرقها . وحين وقف أحد النابهين على بعض ما ادعى أنه سرقه منه قال : " أحسن والله ... والله لئن كان أخذه منك لقد أجاد ، فصار أولى به منك ، وإن كنت أخذته منه فما بلغت مبلغه ، فغضب دعبل وانصرف "[12].

اعتمد هذا الرجل في دفاعه عن أبي تمام ، كما فعل عمارة بن عقيل من قبل ، على مقياس الجمال الفني ، حين قرأ بوعي نصوصاً مفرودة أمامه ، وأطلق حكماً بعد تدبر ذوقه لمكونات جمال الشعر ، بقطع النظر عن أن حكمه ذاك سيرضي دعبلاً أو يغضبه .

لكن موقف الرجل – من ناحية أخرى – أظهر أن الساحة لم تكن مهيأة دائماً لخصوم أبي تمام فحسب ، ولكنها كانت تُقتحم من أنصاره أيضاً . ومن هؤلاء علي بن الجهم[13] ، وأبو دلف[14] ، والحسن بن رجاء[15] ، ومحمد بن عبدالملك الزيات ، وإبراهيم بن العباس الصولي[16] ، ومحمد بن حازم الباهلي[17] ، وغيرهم . وقد كان

بعضهم عنيفاً في دفاعه عنه ، فقد جاء فضل اليزيدي ، إلى عبيدالله بن عبدالله بن طاهر بشعر أبي تمام يقرؤه عليه ، ويعجب ممن جهل مقداره ، فقال له عبيدالله : الذين جهلوه كما قال :

لا يَدْهَمَنَّكَ من دُهمائهم عددُ   فإنّ أكثرَهم ، أو كلَّهم بقرُ

ولما قال له فضل : قد عابه جماعة من الرواة للشعر ، أجاب: الرواة يعلمون تفسير الشعر ، ولا يعلمون ألفاظه ، فوافقه قائلاً : هذه العلة في أمرهم[18].

يطرح هذا النص سبباً جديداً لمعاداة بعض الناس شعر أبي تمام، هو جهلهم بفنيته وأسرار جماله حتى مع كونهم يعلمون تفسيره، فعبيدالله فرق بين تفسير الشعر ومعرفة ألفاظه . وهو تفريق ذكي يخدم فكرة التطور والتجديد التي انطلق منها أبو تمام في البديع الذي وفّره لشعره .

ويلتقي فحوى النص السابق مع ما قاله له أبو العباس محمد بن يزيد . قال : " ما يهضم هذا الرجل حقه إلا أحد رجلين : إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام . وإما عالم لم يتبحّر شعره "[19].

– ٢ –

تلك كانت معركة طاحنة أثيرت حول أبي تمام ، الظاهرة الجديدة التي حركت مياهاً راكدة ، وخلخلت أركاناً ثابتة ، لكنها كانت معركة بين من هم معه ، ومن هم ضده ، فأين هو من كل هذا الذي يجري ؟

يبدو أن المعركة كانت تعيش وتتفاعل في وجدانه ، لكنه لم يشأ أن يدخل أرضها المكشوفة مباشرة ، وعلى نحو سافر كما كان دعبل يفعل . لقد جعل مساهمته فيها محصورة بما كان يقوله من شعر يصف فيه طبيعة هذا الشعر ، وطريقته في نظمه ، ويتعرض لمن يزاحمه ويخاصمه فيه من جهة ، وبالمختارات الشعرية التي كان يرهق فيها نفسه جمعاً وتبويباً ، كما هو شأنه في كتاب الحماسة من جهة أخرى .

ففي مدحه مالك بن طوق وصف قصيدته بأنها ابنة الفكر المهذب ، وبأنها كثيرة الأسلاب :

خذها ابنةَ الفكر المهذب في الدجى ... والليلُ أسود رقعةَ الجلباب
بكراً تورث في الحياة وتنثني ... في السلم ، وهي كثيرة الأسلاب

الديوان ، جـ ١ ص ص ٩٠ - ٩١[٢٠]

وفي مدحه محمد بن عبدالملك الزيات جعلها مغربة في كل فهم غريب ، كما باعد بينها وبين استقائها من الكتب تعزيزاً لفكرة جدتها وغرابة معانيها :

خذها مغرِّبةً في الأرض آنسةً ... بكل فهم غريب حين تغترب
لا يستقي من جفير الكتب رونقُها ... ولم تزل تستقي من بحرها الكتب

الديوان ١ / ٢٥٨

إنه في المثالين السابقين يؤكد ابتكاره لمعاني شعره ، وابتعاده عن التقليد أو استقاء الأفكار من الكتب التي دونها غيره ، بل يرى أن غيره يستقي من معانيه لملء كتبه ، لذلك رأى شعره كثير الاستلاب . وهذا ما صرح به في أمكنة كثيرة . من ذلك هذه الأبيات في هجاء محمد بن يزيد الأموي الذي سرق كتاباً فيه شعر لأبي تمام ، وسار إلى الممدوح وادعاه لنفسه :

يا عذارى الكلام صرتنّ من بعـ ـدي سبايا تُبَعْنَ في الأعراب
إن ذمي محمد بن يزيد في الذي ناله لغير صواب
دعه يحظى لدى الأنام بشعري وقصيدي فذاك أهون باب

الديوان ٤ / ٣٠٩

لا شك أن المفارقة الساخرة التي أقامها على الرضى دون الغضب بسرقة محمد لشعره كانت أشد إيلاماً ، وأوجع مهانة في الهجوم السافر ، والطعن المباشر .

لكن أبا تمام سلك إلى تعرية خصومه أسلوباً آخر ، فقد أنزل من أقدارهم فجعلهم دونه مقدرة ومنزلة ، كما فضح سرهم ، إذ كانوا يصدرون في عداوتهم له عن مرض الحسد والبغضاء ، فقد قال من قصيدة عتاب في عياش بن لهيعة :

أظن عندك أقواماً وأحسبهم لم يأتلوا فيّ ما أعدوا وما ركضوا
يرمونني بعيون حشوها شرر نواطق عن قلوب حشوها مرض

الديوان ٤ / ٤٦٦

يوحي البيت الأول بثقة زائدة في النفس ، فمهما حاول حاسدوه اللحاق به فإنهم لن يستطيعوا ، لأن عدوهم وركضهم خلفه لن يسعفهم في الوصول إلى مكانته . وإذا علمنا أنه يعرض في شعره هذا بابن الأعرابي – كما يشير التبريزي في شرحه للأبيات – أدركنا المدى الواسع لهذه الثقة التي كانت أساس ثباته وصموده أمام كل الرياح العاتية التي هبت في وجهه من جهات كثيرة . ولعل البيت التالي يعزز فكرة هذه الثقة الكبيرة :

أإياي جارى القوم في الشعر ضلّةً وقد عاينوا تلك القلائد من نظمي؟!

الديوان ٤ / ٤٩٥

ومن توكيد الثقة هذه جاء اختياره أشعار الحماسة . بل ربما كان تبويب الحماسة على النحو الذي ورد فيه تبويباً منبثقاً من داخل

الشاعر ، ومراعياً أهمية الموضوعات وترتيبها في فكره ووجدانه . لأجل هذا ابتدأ اختياره بموضوع الحماسة ؛ أي الشجاعة واكتساب القوة الشخصية لمواجهة المشكلات الحياتية وهي كثيرة .

قد يعتقد أن لذلك سبباً اجتماعياً هو حاجة الخلافة زمن أبي تمام إلى بناء الفرد بناء حربياً لما كانت عليه الدولة العباسية من حروب مستمرة : بعضها داخلي ، وبعضها الآخر خارجي .

لا أريد أن أجادل في هذا ، وليس لي اعتراض كبير عليه ، فقد كان غاية من غايات المختارات الشعرية في ذلك الوقت ، لكن ما أريد توكيده هو أن لأبي تمام دوافع أخرى خاصة به . إنه كان يواجه تحدياً شخصياً كبيراً اقتضى الحاجة إلى شجاعة عالية كي يمضي في مشروعه التجديدي ، وتفعيل مذهبه تثبيتاً لطريقته الجديدة التي قلقلت كثيراً من القوى فاستنفرت تدافع عن مواقعها الأدبية والاجتماعية .

كان أبو تمام بحاجة إلى مثل قول تأبط شراً :

إذا المرء لم يحتل وقد جدّ جِدُّه أضاع وقاسى أمره وهو مدبر

الحماسة ، جـ ١ ص ٧٤[٢١]

إذ لما كان عازماً على أن لا يضيع أمره ، وأن لا يقاسي إدباره، احتاج إلى أن يحتال له بعد أن جد جده فسلك طريق المواجهة مع التيار الفني السائد .

كما كان بحاجة لأن يتمثل قول عبيد بن ماوية :

فإني لذو مِرّة مُرّةٍ إذا ركبت حالة حالها

الحماسة ، جـ ٢ ص ٦٠٥

فهذا قول يجسد تصميماً أكيداً على إثبات الذات ، وتثبيت الطريقة الجديدة ، فصاحبها قد ركبت الحالة عنده حالها ، وهو ذو مِرة مُرة لا يتخاذل ، ولا يتراجع . فمذهبه الفني الذي تبناه انبثق من حاجة داخلية ، وذوق تلقائي ، كما كان استجابة فردية لإحساس جماعي بضرورة التغيير ، وكسر حالة الجمود والرتابة والضجر . يؤيد هذا ما قاله أبو الفرج الأصفهاني عن تفضيل القطاع الأكبر من الناس لشعره . قال : " وقد فضل أبا تمام من الرؤساء ، والكبراء ، والشعراء ، من لا يشق الطاعنون عليه غباره ، ولا يدركون – وإن جدوا – آثاره . وما رأي الناس بعده إلى حيث انتهوا له في جيده نظيراً ، ولا شكلاً"[٢٢].

ثم إنه كان يطرب – ولا شك – لقول ربيعة بن مقروم الضبي :

وألد ذي حنق علي كأنما تغلي عداوة صدره في مرجل

الحماسة جـ ١ ص ٦٣

فهذا القول يبدو كأنه خارج من داخله ، وهو الذي كان يشعر بأن معركته مع الآخرين قد اتخذت شكلاً من أشكال العداوة الداخلية المعبأة حنقاً ، مما دفعهم إلى محاولة إسقاطه من عالم الشعر – كما حاول دعبل أن يفعل . لكن صموده ، وإقبال الناس على شعره جعل عداوتهم تغلي في مراجل صدورهم .

كأني به قد تصبر على عداوتهم ، ولما لم يعد للصبر عنده مكان صمم على اقتناص أول فرصة تلوح لإبطال كيدهم ، ونقض أباطيلهم، فصدق بذلك قول أحد شعراء الحماسة هو أوس بن حبناء:

إذا المـرء أولاك الهـوان فأولـه ... هواناً ، وإن كانت قريباً أواصره
فإن أنت لم تقدر على أن تهينـه ... فذره إلى اليوم الـذي أنت قـادره
وقـارب إذا مـا لم تكن لـه حيلـة ... وصمـم إذا أيقنت أنـك عـاقره

الحماسة جـ ٢ ص ٦٥٤

كـان – ولا شـك – يسـمع نقداً لاذعـاً فيحتمـل الأذى ، ويصبر على المكروه ، لكنـه يتحين ، في الوقـت نفسـه ، فرصـاً لـلرد الحاسم ، والردع الدافع الشافي . فقد تكون " الحماسـة " واختياراتـه الأخرى ، بما أحيط بها من أجواء غير عادية ، واحدة من تلك الفرص التي كان ينتظرها للرد عى منتقديـه ، وبخاصة رواة الشعر .. الذيـن كانوا يعرفون تفسير الشعر القديم ، لافنية الشعر الجديد ، كما مر بنا سابقاً.

لقد وصل في وقت من الأوقـات ، إلى مقابلة الشر بالشر ، وقد يكون ابتداؤه الحماسة بأبيات قريط بن أنيف التاليـة صـدى لمثل هذا الموقف الداخلي في نفسه . قال قريط :

لو كنت من مازن لم تستبح إبلي ... بنو اللقيطة من ذهل بن شيبان
قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم ... طاروا إليـه زرافـات ووحدانـاً
لكن قومي ، وإن كانوا ذوي عدد ... ليسوا من الشر في شيء وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم مغفـرة ... ومـن إساءة أهـل السـوء إحسـانا
كأن ربـك لم يَخْـلِقْ لخشـيته ... سـواهم من جميـع النـاس إنسـانا

المقابلة بين القـوة / الضعـف – كمـا تشير إليهـا الأبيـات – ليست خاصة بأهل قريط ، وإنما هي موازنة إنسـانية تتجاوز الجماعة إلى الفرد. وتتخطى الزمان والمكان إلى اللازمكان . لهذا فـإن أبـا تمـام وجد نفسه في هذه الأبيات ؛ فهو إما أن يكون كأهل قريط متسامحاً

يجزي ظالميه مغفرة ، والمسيئين إليه إحساناً ؛ فيبدو في عيونهم ضعيفاً يغريهم ضعفه بالتمادي في ظلمه والإساءة إليه ، وإما أن يكون كواحد من رجال " مازن " الذين كانوا يطيرون إلى الشر زرافات ووحداناً ؛ قهراً له ، وإبعاداً لأذاه .

وجد أبو تمام نفسه في جو مماثل لما كان عليه قريط . وهو جو مشحون بالعداوة ، يتطلب منه موقفاً وفعلاً عملياً . ولعل إعجابه بفحوى الأبيات ، وجعلها بداية للحماسة ، يؤكد أن موقف القوة شده إليه ، فغدا عازماً على أن يقابل الشر بالشر ، لكونه السلاح الأمضى ، والأجدى ، والأردع .

ورد في الحماسة مقطوعات تمجد القوة التي تأتي في زمانها ومكانها الملائمين . فهذا الأخنس بن شهاب ، مثلاً ، يصف قومه بما يتعاكس وقول قريط السابق ، قال :

فلله قوم مثل قومي عصابة إذا حفلت عند الملوك العصائب
أرى كل قوم قاربوا قيد فحلهم ونحن خلعنا قيده فهو سارب

الحماسة جـ ٢ ص ٧٢٨

فالأخنس – خلافاً لقريط – يعجب بقومه في قوتهم ، وعزتهم وفخارهم في المجالس العالية ، كمجلس الملك ، كما يعجب بهيبتهم في نفوس سواهم ؛ إذ لا يتجاسر أحد على التعرض لهم ، فإذا كان الآخرون يقيدون فحول إبلهم خوفاً من أن تسرب في مراعي الآخرين ، فإن فحول قومه مطلقة القيود ، تتجول فيما طاب لها من الحقول ، إنها محمية بمهابة أصحابها .

هناك إشارات كثيرة توحي بأن أبا تمام اهتم بمواقف القدرة والتحدي وإنصاف الذات ، وهو يختار شعر الحماسة ، و أهم تلك

الإشارات تركيزه في بداية الحماسة على الشعر المحتفي بتلك المواقف؛ فقد أتبع قصيدة قريط بن أنيف السابقة بأخرى لشهل بن شيبان الزمّاني التي تركز على أن سلاح الشر في وجوه الأشرار يسير بصاحبه إلى النجاة والأمان :

صفحنا عن بني ذهـ	ـل وقلنا القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجعـ	ـن قوماً كالذي كانوا
فلما صرح الشر	فأمسى وهو عريان
ولم يبق سوى العدوا	ن ، دنّاهم كما دانوا
وبعض الحلم عن الجهـ	ـل للذلة إذعان
وفي الشر نجاة حيـ	ـن لا ينجيك إحسان

الحماسة جـ ١ ص ص ٣٢ - ٣٨

فالمعاني العامة في هذه المقطوعة ، والمقطوعة السابقة عليها متقاربة ، لأنها في نفس مجال الموازنة بين سلوك القوة / وسلوك الضعف ، حتى لو أعطي السلوك الأخير صفة أخرى كالتسامح أو الرحمة. قد يكون أبو تمام أبدى جانب الصفح مراراً عله يعيد خصومه إلى الحق ، والعدل ، ولكن حين لم ينفع هذا الجانب اللين دفع إلى أن يقلب لهم ظهر المجن ، وإلى أن يبدي جانب الشر - كما فعل أهل الشيباني في الأبيات : ضرب وأوجع ، وطعن فأدمى - وبذلك صدق عليه فحوى البيتين الأخيرين : بعض الحلم مع الجهل ذلة وإذعان ، وفي الشر نجاة حين لا ينجي الإحسان .

من الملاحظ - حقاً - أن المقارنة بين السلوكين المتناقضين السابقين تسيطر على أبي تمام في بداية شعر الحماسة ؛ فهو لا يكتفي بالمقطوعتين : الأولى والثانية ، وإنما يردفهما بأبيات في معناهما من

المقطوعة الثالثة لأبي الغول الطُّهوي ، الذي يمدح فوارس صدقوا ظنونه في شجاعتهم لأنهم – كما قال :

ولا يجزون من حسن بسيء ... ولا يجزون من غلظٍ بلين
فنكّب عنهمُ درء الأعادي ... وداووْا بالجنون من الجنون

الحماسة جـ ١ ص ص ٤٠ – ٤٣

فالغلظة لا تقابل باللين ، ولكن بما يفوقها غلظة وخشونة ، كما أن الجنون لا يداوى إلا بالجنون ، هذا هو منطق هؤلاء الفوارس الذين تنكبوا درء الأعادي وشرورهم . إن هذه التجارب الثلاث تتماثل وتجربة أبي تمام مع خصومه ؛ فالشر والجنون منهم لا يردعه إلا شر وجنون منه .

من الملاحظ أن الشعراء الثلاثة كسروا – من جانب آخر – قاعدة عامة حين صيروا كلاً من الشر والجنون سلوكاً جميلاً بل نافعاً عندما استخدم في الحالات التي استدعته . وكسر العادة العامة المألوفة هو سلوك أبي تمام في شعره ، فهو نزّاع إلى مثل هذا التجاوز والتخطي.

إن أبا تمام كان – في الواقع – نزاعاً إلى التحرر من سلطان القيود الخارجية أو القسر أو ما أشبه ذلك . كان يؤمن بأن "الإنسان الذي يحيا تحت سطوة الضرورة ، ويرزح تحت نير القسر ، لم يعرف بعد معنى الحرية ... أما الإنسان الحر فهو ذلك الذي يعلم أن الشخصية لا تكتسب إلا بالصراع والمجاهدة وأن تحقيق الذات لا يتم إلا في ألم ومشقة ... وعندما تصل الذات إلى التحرر فعلاً من .. عبودية فإنها عندئذ قد تستطيع أن تعلو على نفسها وأن تصل بالتالي إلى درجة الانتصار الروحي "[٢٣] .

- ٣ -

إن الحماسة واختياراته الأخرى ، والطبيعة المخالفة للمألوف في شعره يمكن أن تكون تحقيقاً للتحرر الداخلي ، وانتصافاً للذات من أولئك الذين عينوا أنفسهم حكاماً على شعره ، على الرغم من أنهم لا يملكون ما يؤهلهم لذلك . وإذا اعتُرف لهم بمعرفة ما في الشعر ، فإن معرفتهم هذه مقيدة برواية الشعر القديم ، وهم فيها لا يبذُّون أبا تمام بدليل اختياراته التي اعترفوا هم أنفسهم بتميزها ، بل إن له ميزة عليهم ؛ لأنه أضاف إلى ما يعرف ، أما هم فقد تسمروا عند حدود معرفتهم دون أن يحاولوا ، أو أن يسمحوا – على الأقل – لأمثاله بمحاولة إضافة جديد ما إلى القديم .

كان أبو تمام في معركة فاصلة مع نقاد عصره ، أصحاب الذوق العتيق الذي لا يعرفون ، ولا يريدون أن يعرفوا إلا طريقة واحدة في الشعر هي ما أسموه بشعر الطبع الذي ينثال على صاحبه انثيالاً ، أو شعر الوضوح الذي يصل معناه إلى عقلك قبل أن تصل ألفاظه إلى أذنك[٢٤] وشعر أبي تمام لم يكن من هذا ولا ذاك .

لقد قرأنا جميعاً قصة هذا الشاعر مع أبي العميثل وأبي سعيد الضرير اللذين كانا على باب عبدالله بن طاهر ، فلما سمعا مطلع قصيدة أبي تمام :

هن عوادي يوسف وصواحبه   فعزماً فقدماً أدرك النجح طالبه

قذفا بها أرضاً . وحين راجعهما أبو تمام فيها صاح أحدهما في وجهه – ويرجح أنه أبو سعيد – لقد شددت على نفسك ،

فلماذا تقول ما لا يفهم ؟. وقد احتاج أبو تمام إلى قوة في النفس ، وإيمان بما يصنع حتى يرد عليه بأسلوبه : وأنت لم لا تفهم ما يقال؟![٢٥]

أبو العميثل ، وأبو سعيد الضرير اثنان من كثير كانوا يقفون من جديد هذا الشاعر موقف الجفاء ، ومن هؤلاء دعبل ، وقد مر بنا جانب من عداوته ، وأبو حاتم السجستاني الذي كان يسأل عن معاني أبي تمام فلا يعرفها ، ثم يقول : " ما أشبّه شعر هذا الرجل إلا بخلقان لها روعة / وليس لها مفتّش "[٢٦] وابن الأعرابي الذي كان يقول عن شعره :

" إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل "[٢٧] ومنهم أبو هفّان وحذيفة بن محمد الطائي الكوفي[٢٨] ، وغيرهم .

لو لم يكن شجاعاً لما ثبت على ما هو عليه ، ولما استطاع أن يفرض طريقته ، ويجعلها مقبولة ، بل مطلوبة ، قيل : " ما كان أحد من الشعراء يقدر على أن يأخذ درهماً بالشعر في حياة أبي تمام ، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه "[٢٩] . وهذا يوحي بأن كثرة الطالبين لشعره من الخلفاء ، والأمراء ، والأعيان ، والقواد أفقرت أولئك الشعراء في زمنه ، فلم يعد أحد يطلبهم . لقد استغني بشعره عن أشعارهم جميعاً .

وبقطع النظر عن صحة هذا الخبر ، فإنه يعطينا – على الأقل – إيحاء بأن شعر الرجل كان ، على المستوى الحياتي والاجتماعي ، نافقاً ومطلوباً . يؤيد هذا خبر آخر هو تكملة لقصته مع أبي سعيد الضرير وأبي العميثل . قيل : إنه حين أنشد القصيدة عبدالله بن طاهر وبلغ إلى قوله :

وقلقل نأي من خراسان جأشها — فقلت اطمئني ، أنضر الروض عازبه

" صاح الشعراء بالأمير أبي العباس : ما يستحق مثل هذا الشعر غير الأمير أعزه الله . وقال شاعر منهم يعرف بالرياحي : لي عند الأمير أعزه الله جائزة وعدني بها ، وقد جعلتها لهذا الرجل جزاء عن قوله للأمير . فقال له : بل نضعها لك ، ونقوم بما يجب له علينا "[30].

شعر أبي تمام الذي لم يعجب أبا العميثل ، وابن الأعرابي وغيرهما من النقاد المتعجرفين أشعل في نفوس هؤلاء جذوة الفن الجميل فاستقبلوه بحماسة بالغة ، وإعجاب عظيم .

نعم ! أبو تمام ، في عصره ، بحاجة إلى الحماسة قدر ما كان جند الخليفة بحاجة إليها ، فهو فرد يصارع ، وحيداً ، تياراً كبيراً . كان يصارع النقاد اللغويين الذين لم يكونوا يعرفون ولا يعترفون إلا بطريقة القدماء . وكان يصارع أناساً ربوا على ذوق خاص وقف عند حدود القديم في الشعر أيضاً . وقف الصولي عند أسباب طعن أولئك النقاد على شعر أبي تمام فنسبه إلى معرفتهم بمعاني شعر الأوائل وجهلهم معاني شعر المحدثين فقال : " الإنسان عدو ما جهل " ومن جهل شيئاً عاداه . وفرَّ العالِمُ منهم ... مِنْ " لا أُحْسِنُ " إلى الطعن ، وخاصة على أبي تمام ، لأنه أقربهم [أي المحدثين] عهداً ، وأصعبهم شعراً . وكيف لا يفر إلى هذا من يقول : اقرءوا عليّ شعر الأوائل ، حتى إذا سئل عن شيء من أشعار هؤلاء جهله ، وإلى أي شيء يلجأ إلا إلى الطعن على ما لم يعرفه ، ولو أنصف لتعلم هذا من أهله "[31].

ولذلك قال بعض الدارسين واصفاً نقد علماء العربية من اللغويين والنحويين لمذهب أبي تمام : " فهم لا يفضلون الشعر الجاهلي لأسباب فنية ، من جودة عبارة ، أو صدق إحساس ، أو جمال صورة، أو غيرها مما يعنى به الناقد الآن ، وإنما يفضّل لمجرد السبق في الزمن "(٣٢).

كان أبو تمام ، في صراعه العاتي مع أصحاب الذوق القديم ، يشعر أنه يحقق نجاحات كثيرة بين الناس ، على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية ، ذلك أنهم كانوا يتحولون سريعاً إليه بعد أن وجدوا فيه شخصية عصرهم المتحضر والمثقف . فشعر أبي تمام يغذي الذات التي لم تعد بسيطة ترضى بالعابر ، وإنما أصبحت ، بالانفتاح على الثقافات والحضارات الأخرى ، تواقة إلى تحفيز الفكر والانفعال والخيال معاً ، وإلى الحركة عبر عالم من المتناقضات والمتضادات المتآلفة في جدلية قولية وفعلية . وهذا ما كان شعره يوفره لها . لقد حقق ما قاله هيرمان هسه عن الشعر المدهش الذي يبدع " عالماً جديداً تكون فيه الأشياء متنافرة ومتشابهة في الوقت نفسه "(٣٣).

لكن تلك النجاحات لم تكن تقنع أبا تمام – على ما يظهر – فقد يكون أراد أن يصمد للنقاد ، حتى يكون قادراً على إقناعهم بأسلوبه ، أو – على الأقل – انتزاع الاعتراف به منهم أو من بعضهم؛ لذلك سعى بكل وسيلة ممكنة كي يصل إلى هدفه ، وما شعر الحماسة إلا وسيلة من هذه الوسائل التي قوى بها عزيمته وتصميمه .

كنا قد وقفنا عند شواهد من باب الحماسة في الشعر المختار، لكننا ، إذا انتقلنا منه إلى باب الرثاء ، وجدنا ما يعزز

مقصده . كأن أبا تمام – مثلاً – كان يرى نفسه في ذلك النموذج من الرجال الذي رثاه العجير السلولي ، فقال :

فتى قُدَّ قَدَّ السيف لا متضائل	ولا رهـــل لبّاتـــه وأباجلـــه
إذا جد عند الجد أرضاك جدُّه	وذو باطل إن شئت ألهاك باطله
يسرك مظلوماً ويرضيك ظالماً	وكل الذي حَمّلْته فهو حامله

الحماسة جـ ٢ ص ٩٢٠

هذا هو أبو تمام : قد كالسيف ، لا يتضاءل ولا يترهل ، وهو يرضيك في جده ، ويلهيك في باطله أو مرحه ، بل قد يكون إلهاؤك عنده هو شحذ عقلك وفكرك ، واستثارة عاطفتك وانفعالك ، إنه يسرك مظلوماً لأنه ينتصف ممن ظلمه ، ويرضيك ظالماً لأن ظلمه نوع من الانتقام لنفسه ، فهو قادر على أن يؤدي أمانة حمله بعد أن نشأ على العزم والحزم قبل أن يعمد إلى تنشئة غيره . استمع إليه يقول في عتاب عياش بن هيعة :

أجرِ الفراسة من قرني إلى قدمي	ومشها حيث لا عثْرٌ ولا دَحَضُ
تنبئــك أنـــي لاهيّابـــةٌ ورع	عن الخطوب و لا جثّامة حَرَضُ

الديوان جـ ٤ ص ٤٦٥

إنه يتحدى عياشاً أن يجد فيه ، بعد تفرسه إياه من أعلى لمته إلى أدنى نقطة في قدمه ، نقيصة من ضعف أو خور . وهذا تحدي الذي يعلم أن عزيمته تسير به إلى هدفه دون عثار أو نقض لنيته وفعله (دحض) . فعلى الرغم من أن السهام ترميه من كل جانب ، وتحاصره محاصرة الخطوب له ، فإنه لم يتهيبها ، ولم يفزع منها . ثم إنه لا يقعد عن العمل الجاد قعود الجثّامة (النؤوم) الكسل ، ولا يرضى أن يكون كالحرض الذي لا يرجى نفعه ، ولا يخاف شره . لذلك جاز له أن يفتخر بنفسه وشعره من مثل قوله :

لا ذنب لي غير ما سيرتُ من غرر ... شرقاً وغرباً وما أحكمت من عُقَدي
نشـر يسـير بـه شـعر يهذبـه ... فكر يجول مجال الروح في الجسد

الديوان ج ٤ ص ٣٣٦

فهذا الشعر المهذب بالفكر السائر شرقاً وغرباً صير له سوراً من الرجال المعجبين به ، المدافعين عنه كل متطاول عليه من الشعراء، كما قال للشاعر عتبة بن أبي عاصم مهدداً :

سر أين شئت من البلاد فإن لي ... سوراً عليك من الرجال بخندق
وقصائداً تسري إليك كأنها ... أحلام رعب أو خطوب طُرّق
من شاعر وقف الكلام ببابه ... واكتنّ في كنفَيْ ذراه المنطق

الديوان ج ٤ ص ٤٠٠

وهو الشعر نفسه الذي كان بسببه يقول للنقاد ما قاله العباس بن مرداس أو معاوية بن مالك معود الحكماء – حسب الاختلاف في الروايات :

فإن أكُ في شراركم قليلاً ... فإني في خياركم كثير

الحماسة ج ٣ ص ١١٥٣

كأنه يستحضر ، من خلال الاستشهاد بالبيت الفئتين اللتين انقسمتا حول شعره : فئة تحط منه ، وفئة تجله . لكن البيت – من جهة أخرى – يضعه في موقف الواثق الذي يعطي جزاء موازياً لموقفهما منه: فهما بين " شرار " يستقلونه ، و" خيار " يكبرونه . جاء استحضاره هذا بتأثير من فحوى بيت قيل ، أساساً ، للفخر بالذات أمام أعداء ألداء . ولما كان الموقفان متشابهين ، فقد غدا التعبير عن أحدهما يشير بصمت إلى الآخر ، فأي ناقد خصم للشاعر سيدرك لدى قراءته هذا البيت ، الذي اختاره أبو تمام بعناية من القديم ، أنه ضمن الفئة الأولى .

— ٤ —

لعل هذا يخدم هدف أبي تمام بطريقة صامتة أيضاً : فخصومه كانوا ينفرون من الإقبال على شعره ، كما جاء في الوساطة " فإذا سمعت قول أبي تمام ... فاسدد مسامعك ، واستغش ثيابك ، وإياك والإصغاء إليه ، واحذر الالتفات نحوه ، فإنه مما يصدىء القلب ، ويعميه ، ويطمس البصيرة ، ويكد القريحة "(٣٤)، لذلك قدم لهم ما يصف موقفهم وموقف الآخرين منه عن طريق الشعر القديم الذي يثقون به بدلاً من تقديمه بشعره الذي ينفرون منه ، كي يضمن أن رسالته الصامتة قد وصلت إليهم وأدركوا فحواها .

ربما كان أبو تمام يؤمن بالعمل الصامت فعلا : ذلك لأن مثل هذا العمل أبلغ كثيراً من الكلام الهذر الذي لا طائل من ورائه ، كما ورد على لسان عبدالملك بن عبدالرحيم الحارثي في رثاء رجل :

وأسْمَعَنا بالصمت رجعَ جوابه فأبلغْ به من ناطق لم يحاور !

الحماسة جـ ٢ ص ٨٧٩

هذا ، وإنني لا أشعر بالمبالغة حين أقول : إن شعر الحماسة كله، إن هو إلا سلاح أبي تمام الصامت في رده على النقاد المرذلين لشعره ، والمقاومين لأسلوبه التجديدي ذاك . قد تسألني : كيف كان ذلك؟ وأجيبك مطولاً بالآتي :

إنني أعتمد في رأيي هذا على أساسين متلازمين أولهما نفسي ، وثانيهما عملي .

أما النفسي فهو زعزعة قوة الخصم بانتزاع سلاحه المبهور به. وسلاح النقاد زمن أبي تمام علمهم بأشعار العرب القدماء ، وروايتهم

له، وتصنيفهم فيه . فإذا ما جاراهم أبو تمام في ذلك ، فإنّه يصبح مثلهم : عالماً بأشعار العرب ، وروايتها ، وتصنيفها ، وتبويبها . وإذا ما تفوقت اختياراته على ما اختاروا ، تغدو له ميزة عليهم ، وهذا ما حققه فعلاً ؛ فقد أثبت عن طريق الحماسة قدرة فائقة على الانتخاب. يقول المرزوقي " وهذا الرجل لم يعمد من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الأغفال ، ولا من الشعر المتردد في الأفواه المجيب لكل داع .... بل اعتسف في دواوين الشعراء : جاهليهم ، ومخضرمهم ، وإسلامهم، ومولدهم ، واختطف منها الأرواح دون الأشباح ، واقترف الأثمار دون الأكمام ، وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه ، لأن ضروب الاختيار لم تَخْفَ عليه ، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستتر عنه ... وحكى الصولي أنه سمع المبرد يقول : سمعت الحسن بن رجاء يقول : ما رأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام "[٣٥].

والظاهر أن المعركة الصامتة التي أثارها أبو تمام قد وصل أوارها لأعدائه . وحين أحسوا بخطرها المقبل عليهم ، وبتأثير أسلحتها الحادة فيهم ، أعدوا لها العدة التي توقف حركتها ، دفاعاً عن آرائهم، وأقوالهم السابقة في شعره ، ولما لم يستطيعوا التشكيك في الحماسة ، ولا في الشعر المروي فيها ، عمدوا إلى أن يوازنوا بين هذا الشعر وشعر أبي تمام نفسه . وقالوا في هذه الموازنة أقوالاً وصلت إلى من جاء بعدهم فرددها حتى غدت من المسلمات في بعض الأوساط العلمية قديماً وحديثاً .

ويمكن حصر قواعد تلك الموازنة في قاعدتين اثنتين :

أولاهما : أن شعر الحماسة كان مرجعاً اعتمده أبو تمام في سرقة المعاني . جاء في الموشح نص منسوب لابن المعتز يقول فيه : "ولما

نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار ، وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء ، وإنما سرق بعض ذلك ، فطوى ذكره ، وجعل بعضه عدة يرجع إليها في وقت حاجته ، ورجاء أن يترك أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجهها ، ويقنعوا باختياره ؟ فتغبى عليهم سرقاته "[٣٦].

فابن المعتز في هذا القول شوه فضل أبي تمام في الحماسة حين اتهمه بطي بعض محاسن الشعراء ليكون الشعر المطوي ذخراً لسرقاته، وقد اتهم أبا تمام في أخلاقه أيضاً حين جعل ذلك العمل منه مدبراً كي يخدع الناس فيلهيهم بما اختار عما طوى .

لقد نحا الآمدي هذا النحو ؛ فحين عدد كتب المختارات لأبي تمام ربط ذلك بكثرة سرقاته منها . قال " فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر ، وأنه اشتغل به ، وجعله وكده ، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه ، وإنه ما فاته كثير من شعر جاهلي ، ولا إسلامي ، ولا محدث إلا قرأه ، وطالع فيه ، ولهذا أقول : إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها ، على كثرتها "[٣٧].

وأشير هنا إلى ما قاله محمد مندور رداً على هذا الجانب من التهم التي وجهها الآمدي وابن المعتز وغيرهما لأبي تمام . قال : "والذي نظنه هو أن دراسة السرقات دراسة منهجية لم تظهر إلا عندما ظهر أبو تمام وذلك لأمرين : ١ – قيام خصومة عنيفة حول هذا الشاعر. ٢ – ثم لأنه عندما قال أصحاب أبي تمام : إن شاعرهم قد اخترع مذهباً جديداً وأصبح إماماً فيه ، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلاً إلى رد ذلك الادعاء خيراً من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته

ليدلوا على أنه لم يجدد شيئاً ، وإنما أخذ عن السابقين ، ثم بالغ وأفرط"[٣٨].

وأضيف عليه ، رداً للتهمة ، فأقول : إذا ما مدّ أي منا خياله بمثل ما فعل كل من الآمدي وابن المعتز ، فإنه قادر على أن يأتي بدليل يدفع أكثر ما ذهبا إليه ، ويثبت عكسه تماماً ؛ فلو كان أبو تمام ينوي سرقة الشعراء المتقدمين عليه لما نشر كل ما عرفه من شعر ، في هذه المختارات المتعددة التي سردها الآمدي – وليس مختاراً واحداً كما في النص المنسوب لابن المعتز – لكن في حرصه على إذاعة ذلك الشعر دلالة أكيدة على نيته وضعه أمام الناس عامة ، والنقاد اللغويين خاصة ، كي يقارنوا ، بالعدل ، بينه وبين شعره ، وليحكموا ، بعد ذلك ، على أن شعره بريء مما يدعون .

لعل الجو الذي أحاط بالحماسة و بقية المختارات يؤيد ما ذهبنا إليه ؛ فقد جاء أن هذه المختارات اختيرت بعد تهمة صريحة وجهها إليه كل من أبي العميثل وأبي سعيد الضرير حينما نظرا في قصيدته السابقة الذكر في عبد الله بن طاهر فلم يجدا فيها – حسب أقوال خصوم أبي تمام – شعراً جميلاً سوى بيتين مسروقين هما :

وركب كأطراف الأسنة عرسوا	على مثلها والليل تسطو غياهبه
لأمر عليهم أن تتم صدوره	وليس عليهم أن تتم عواقبه[٣٩]

فأبو تمام الذي ألح على جدة معانيه ، إذا كانت معاني غيره ملبسة تشقى بها الأسماع :

وجديدة المعنى إذا معنى التي	تشقى بها الأسماع كان لبيسا

الديوان جـ ٢ ص ٢٧٣

وعلى عذرية شعره :

إليك بها عذراء زفت كأنها ... عروس عليها حليها يتكسر

الديوان جـ ٢ ص ٢١٧

وعلى أن هذا الشعر مبرأ من السرق ومكرم عن المعنى المعاد:

إليك بعثت أبكار المعاني ... يليها سائق عجل وحادي

يذللها بذكرك قرنُ فكرٍ ... إذا حرنت فيسلس في القياد

منزهة عن السرق المورّى ... مكرمة عن المعنى المعاد

الديوان جـ ١ ص ٣٨١

أبو تمام هذا سائق الشعر وحاديه ، ومذلله بالفكر حتى يسلس له فيقوده بكرَ المعاني ، يجب أن يكون قد تأذى كثيراً من الموقف الباغي الذي وقفه الرجلان منه ، لذلك انتهز وجوده في بيت صديقه أبي الوفاء وبين رفوف كتبه الوافرة ، فأخرج تلك المختارات المتعددة، وفي مقدمتها كتاب الحماسة ، ليبعث رسالة صامتة إلى من سلبه جهده ، واتهمه باطلاً : هذا هو الشعر ، الذي تتهمونني بسرقته، أمام بصائركم فقارنوه بشعري لتعلموا أني إنما أقول الشعر بفكري وجهدي ، وليس اتكاء على شعر غيري .

هذا ومما يعزز احتمال ذلك الصدى لردة الفعل عند أبي تمام ما روي عن ملاحظة بعض المتابعين لشعره ، من أنه كان يجهد نفسه ، ويتكىء فيه على ذاته ؛ ففي حديث منسوب لمحمد بن أبي كامل ، قال : " شهدت أبا تمام الطائي في منزل الحسين بن الضحاك ، وهو ينشد شعره ، وعنده اسحاق بن ابراهيم الموصل ، فقال له إسحاق: يا فتى؛ ما أشد ما تتكىء على نفسك أي أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله ، وإنما يستقي من نفسه "(٤٠).

ونحو قول اسحاق هذا : " ما أخبر به المظفر بن يحيى ، قال : نظر يعقوب الكندي في شعر أبي تمام فقال : هذا رجل يموت قبل حينه ، لأنه حمل على كيانه بالفكر ، قال : ويقال : إن أبا تمام مات لنيف وثلاثين سنة(٤١).

المفارقة الساخرة المؤلمة التي عاشها أبو تمام بين ما يبذله من جهد فكري تحقيقاً للاستقلال الذاتي في شعره وما يسمعه من تهم تنسب ذلك الجهد إلى غيره ، أدت به إلى إحباط كبير تولد عنه توتر نفسي حاد، مما حفزه إلى استجابة غاضبة تعيد ، لا شعورياً ، إلى ذاته توازنها. وقد كانت الفترة الزمنية بين الصدمة التي تلقاها على باب عبدالله بن طاهر في خرسان ، واختياره أشعار الحماسة وغيرها في همذان ، كافية لتعقل مشاعره الغاضبة ، وللانتقال من الألم إلى العمل، أو ما يسميه علم النفس " بالاستجابات البديلة لحماية شخصيته ، وإرضاء دوافعه الانفعالية ، أو لمحاولة تغيير الواقع حتى يصبح مقبولاً ومحتملاً"(٤٢).

كأني به كان يتمثل بعض أقواله ، مثل بيته التالي :

وإذا تشاجرت الخطوب قريتها جدلاً يفلُّ مضارب الأعداء

الديوان جـ ١ ص ٣٨

وربما شاقته الأبيات التي تجسد موقفه ذاك فتحمس لاختيارها كمثل قول بغثر بن لقيط الأسدي .

وإذا حُملت على الكريهة لم أقل بعد العزيمة ، ليتني لم أفعل

الحماسة جـ ٢ ص ٦٩٤

أليست المفارقة العجيبة ، التي تحدثنا عن تذوقه مرارتها ،

" خطوباً " ابتلته ، أو " كريهة " أصابته ؟ ثم أليس " الجدل " الذي فل مضارب أعدائه به ، هو " العزيمة " التي استطاع بها أن يختار ذلك المقدار الهائل من الشعر القديم ؟ أليس ذلك هو الفعل الذي لم يندم على أن فعله ؟ أو " لم يقل – بعد فعله – ليتني لم أفعل " ؟

تغريني قصيدته التي قالها يصف البرد في خرسان كي أقترب منها لأربط بعض معانيها بالمعضلة التي كان يكابدها بعد زيارته المؤلمة لتلك البلاد . بدأ القصيدة بالموازنة بين أثر الصيف وأثر الشتاء في نفس مستقبلهما هناك ، فقال :

لم يبق للصيف لا رسم ولا طلل ... ولا قشيب فيُستكسى ولا سَمَلُ
عدل من الدمع أن يُبكى المصيفُ كما ... يُبكى الشبابُ ، ويُبكى اللهْو والغزلُ
يُمنى الزمان طوت معروفها وغدت ... يسراه وهي لنا من بعدها بَدَل
ما للشتاء ، وما للصيف من مَثَلٍ ... يرضى به السمع إلا الجود والبَخَلُ
أما ترى الأرض غضبى والحصى قلق ... والأفق بالحرجفِ النكباء يقتتل
إذا خراسان عن صِنَّبرِها كَشَرَتْ ... كانت قتاداً لنا أنيابُها العُصُل

الديوان جـ ٤ ص ص ٥٢٦ – ٥٢٧

دعني أقرر ، منذ البداية ، حقيقة أنني لا أقرأ هذا الشعر كي ألاحق قصدية واعية للشاعر في هذه الأبيات ، فهذا ليس أسلوبي ، ولا طريقتي في قراءة الشعر . لكنني – مع ذلك – استوحي خطوط المعنى من خلال العلاقات الداخلية للكلمات ، والصور ، وغيرها ، داخل النص . إنها محاولة نهائية تهدف إلى قراءة النص قراءة جديدة تسهم في الكشف عن المحجوب ، أو في الكشف عن استراتيجية النص في الحجب، والخداع، والتحوير ، أو التحريف "[٤٣].

محور الأبيات السابقة وصف البرد في خراسان . لكن هذا

الوصف وضع في إطار ثنائي للمقارنة بين عناصر متضادة ، أهمها : المقارنة بين الصيف / والشتاء . لكنها مقارنة استقطابية ، حيث تجمع عند كل طرف مجموعة أخرى من الألفاظ المتقابلة . يمكننا بعد قراءة هذه الحالة الاستقطابية أن نرى الشتاء في منطقة الرفض من الشاعر ، وأن نرى الصيف في منطقة القبول منه . ذلك أن الشتاء بخل / والصيف جود . وهذه حالة مخالفة للمنطق العام ، ولمنطق أبي تمام نفسه في قصيدته " الربيع " التي يقول فيها :

نزلت مقدمة المصيف حميدة	ويد الشتاء جديدة لا تكفر
لولا الذي غرس الشتاء بكفه	لاقى المصيف هشائماً لا تثمر

الديوان جـ ٢ ص ١٩١

فالربيع والصيف مدانان للشتاء في تلك القصيدة ؛ إذ لولا عطاؤه وجوده لما وجدا ، ولما نال الناس الخير ، وتمتعوا بالجمال فيها[٤٤].

ولكن هذا لا ينسحب على حالة الشتاء هنا ؛ فالشتاء قتاد أي شوك دائم النخز ؛ بل هو وحش مفترس يهاجم بأنياب عصل ؛ لذلك نرى الأرض – وهي أرض الشاعر – غضبى ، والحصى – حصاه – قلق ، والأفق – أفقه – تتناطح فيه الرياح الباردة الجافة في قتال هو النكبة الحقيقية للشاعر .

فالشتاء في خراسان ، إذن ، جلاب النكبات له ؛ فقد أحدث انقلاباً في حياته ، حيث أصبحت معه ، تتردد بين زمنين متقاطعين ، الماضي الذي كان يمد له يمناه بالمعروف / والحاضر الذي غدت يسراه تطوي كل معروف كان له ، لذلك أحس أن العدل في داخله يوجب عليه أن يبكي الصيف – زمنه الماضي . فقد كان بالنسبة له كالشباب مرحاً وحيوية ، وكاللهو والغزل جذلاً ونشوة .

لقد محا الشتاء في خراسان كل جمال لصيفه ، فلم يبق له رسماً ولا طللاً ، كما لم يخلف من آثاره ثوباً قشيباً ولا خلقاً . إن هذه القراءة تشير إلى أن ذاك الشتاء القاسي كان رمزاً لصدمة الشاعر في خراسان ، فهو – بالنسبة له – الحاضر المر البخيل ، الذي ذكره بماضيه الناعم الكريم في العراق . وقد يؤيد هذه القراءة سلوك أبي تمام حين دخل على عبدالله بن طاهر وألقى القصيدة المشكلة بين يديه. يقال : لما فرغ من القصيدة نثر عليه ألف دينار ، فلقطها الغلمان ، ولم يمس منها شيئاً فوجد عليه عبدالله وقال : يترفع عن برِّي ، ويتهاون بما أكرمته به " ؟!(٤٥).

الواقع أن أبا تمام لم يترفع عن بره ، ولم يتهاون بما أكرمه ، ولكنه كان في موقف يتطلب ثورة من نوع ما تحقيقاً للذات المكلومة. وما تركه العطية للغلمان دون أن يفكر بغضب ابن طاهر إلا رسالة تعبر عن رفض للمعيار النقدي الجائر الذي طبقه قيِّما خزانة الكتب في بلاط ابن طاهر على شعره . وربما شجعه على ذلك إقبال الشعراء ، الذين سمعوا القصيدة عليه ، وتهللهم لشعره ؟

كما يؤيد قراءتي هذه للأبيات السابقة تتمة القصيدة في الأبيات التالية :

إن يَسَّرَ الله أمراً أثمرتْ معه	من حيث أورقت الحاجاتُ والأمل
فما صلاتي إن كان الصلاء بها	جَمْرَ الغضا الجزل إلا السيرُ والإبل
المرضياتُك ما أرغمت أنُفَها	والهاديات ، وهي الشُّرَّدُ الضلل
إذا تظلمت من أرضٍ فُصِلْت بها	كانت هي العز ، إلا أنها ذُلُلُ

الديوان جـ ٤ ص ص ٥٢٨ – ٥٢٩

فالأبيات تشير إلى أن لا حل لمعضلته في خرسان إلا في الرحلة

خارجها . وهي رحلة يصلى فيها السير والإبل تيمناً بإيراق الحاجات والآمال وإثمارها ، ويتخلص من صلاء جمر الغضا الجزل رمز الخيبة والفشل اللذين مني بهما في ذلك المكان . لكن اللافت للنظر في هذه الأبيات وصفه للإبل ، فهي تسعفه على الارتحال من أرض ظلم فيها وانفصل ما بينه وبينها ، لذلك كانت توفر له العزة مع أنها ذليلة ، وترضيه على الرغم من إرغامه أنفها ، وتهديه ، مع أنها شرود وضالة.

ألا يمكن أن تكون هذه الإبل نقيضاً مناسباً لأولئك النقاد الذين تطاولوا عليه دونما علم ولا نفع ؛ فلم يرضوه ، ولم يهدوه؟![٤٦].

ويحسن بنا أن نختم هذا الجانب من تتبع النقاد لسرقات أبي تمام بما يقوله الصولي . قال : " ولو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة ، لوجب أن يصرف عن أبي تمام ، لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه . ولكن حكم النقاد للشعر ، العلماء به، قد قضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظاً أو جمعاهما ، أن يجعل السبق لأقدمهما سناً ، وأولهما موتاً ، وينسب الأخذ للمتأخر ، لأن الأكثر كذا يقع "[٤٧].

أما القاعدة الثانية التي اعتمد عليها النقاد في موازنة شعر أبي تمام بشعر الحماسة فتتعلق بمذهبه الشعري ، وطريقته في نظم الشعر . قال المرزوقي : " وأما تعجبك من أبي تمام في اختيار هذا المجموع وخروجه عن ميدان شعره ومفارقته ما يهواه لنفسه . وإجماع نقاد الشعر بعده على ما صحبه من التوفيق في قصده . فالقول فيه أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير . ويقول ما يقول من الشعر

بشهوته والفرق بين ما يشتهي ، وبين ما يستجاد ظاهر ، بدلالة أن العارف بالبَزِّ قد يشتهي لُبْس ما لا يستجيده ، ويستجيد ما لا يشتهي لُبْسه . وعلى ذلك حال جميع أغراض الدنيا مع العقلاء العارفين بها في الاستجادة والاشتهاء "(٤٨) .

يفرق المرزوقي هنا بين أبي تمام المصنف ، وأبي تمام الشاعر، جاعلاً تصنيفه واختياره شعر غيره مستنداً إلى " الجودة لا غير "، وقوله الشعر محكوماً " بشهوته " لا غير . لا أريد أن أجادل في إمكانية إعجاب الشاعر بأصناف من الشعر الجميل حتى لو كانت مختلفة أو متباينة مع شعره . فقد حدث هذا مع أبي تمام حين استجاد شعر ابن ابي عينية الذي يختلف أسلوبه اختلافاً واضحاً مع أسلوب أبي تمام(٤٩) .

يبدو أن منطقة الإعجاب من الشاعر غير منطقة إنتاج الشعر. والأمر – على كل حال – لا يحتاج إلى نقاش طويل مادام أمراً عاماً لدى البشر جميعاً ، ومنهم الشعراء . لكن المرزوقي عزز هذا القول بقول آخر أكثر اقتراباً من الحكم على طبيعة شعر أبي تمام ، مقارنة بشعر الحماسة فقال : وقلت : إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه ، مألوف المسلك لما ينظمه ، نازع في الإبداع إلى كل غاية ، حامل في الاستعارات كل مشقة ، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة . أين اعتسف وبماذا عثر ، متغلغل إلى توعير اللفظ ، وتغميض المعنى ، أنى تأتي له وقدر . وهو عادل فيما انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطن ميدانه ، ومرتض ما لم يكن فيما يصوغه من أمره وشانه ، فقد فليته ، فلم أجد فيه ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير "(٥٠) .

وكأن غير المرزوقي من النقاد قد التقطوا قوله هذا ، وفهموه على أنه تفضيل لشعر الحماسة على شعر أبي تمام فقالوا : " إن أبا تمام في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره "[٥١]، وقد يندرج في هذا ما روي على لسان كاتب الحسن بن رجاء من أنه رأى في أبي تمام "رجلاً عقله وعلمه فوق شعره "[٥٢].

لكن الأمر في الحماسة له انعكاس آخر مختلف تماماً عن أبي تمام . وهنا يبرز الأساس الثاني المساند للأساس النفسي الذي ارتكن إليه أبو تمام في سلاحه الصامت ضد خصومه من النقاد : أعني الأساس العملي الذي كنت أشرت إليه سابقاً .

إن الحماسة – كما تبين لي بعد قراءتها ، وبعد مراجعة مذهب أبي تمام – إنما جاءت تخدم هذا المذهب في مستوى عملي ناجح ، ولكن تحقيق هذه الخدمة أنجزت بنفس أسلوب الشاعر السابق، وهو العمل الصامت .

– ٥ –

مذهب أبي تمام – كما نعلم – حقق كسراً للدارج ، والعادة، والمألوف من النمط الشعري الذي سمي بعمود الشعر العربي. فقد كان عمود الشعر هذا يشترط في بناء الشعر " شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف .... والمقاربة في التشبيه ... ومناسبة المستعار للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما "[٥٣].

وهذه الشروط تعتمد ، في اقتران الألفاظ ، وتشكيل الصور، على المقاربة المنطقية ، والمقايسة العقلية ، والطريقة المعهودة والمتوارثة.

ولذلك قال الآمدي : " وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله . أو كان سبباً من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له ملائمة لمعناه "[٥٤].

أما أبو تمام فناقض ذلك كله في معظم شعره واعتمد المخالفة بين الألفاظ بدلاً من المناسبة ، والمباعدة عوضاً عن المقاربة ، وأقام المشابهة على المنافرة لا على الملاءمة ، وكان في ذلك كله يعتمد على خياله الذاتي ، الذي هدم به الأشياء ، وبعثرها ، ثم أعاد لها من جديد ، وبناها على هيئة مثيرة ومدهشة ، ارتضاها ذوقه ، وارتاحت لها مشاعره . كان في ذلك يعبر بصدق عما يحس به ، ويفكر فيه ؛ لهذا جاءت هذه الصور بعيدة الاستعارات غريبة التركيب ، فكان ابن عصره الذي تطلب " تطوراً في الأشكال البلاغية ، والوسائل الفنية ، عما كانت عليه في الشعر الجاهلي "[٥٥].

لكن الإنسان بكل ما أوتي من نعم أو نقم كان محور استعاراته الدائم . كل شيء في شعر أبي تمام شُخص وجسّم[٥٦]، على خلفية إنسانية تعج بالحياة ، والحركة ، والفكر ، والعمل . من ذلك قوله مادحاً:

أوطأت أرض البخل منها غارة ... تركت حزون الحادثات سُهولا

الديوان جـ ٣ ص ٧١

فقد عبر عن كرم ممدوحه تعبيراً مستعاراً من جو المعركة ، إذ جعل للبخل أرضاً يطؤها البطل بغارة حتى يذلل الحادثات فيحول

صعبها سهلاً . وكذلك قوله الذي التقت فيه المتضادات مع الاستعارة:

فتى من يديه البأس يضحك والندى وفي سرجه بدر ، وليث غضنفر
الديوان جـ ١ ص ٢١٥

إذا اجتمع البأس والندى ضاحكين في يد ممدوحه ، كما اجتمع البدر والليث الغضنفر في سرجه .

وشبيه بهذا أقواله التالية :

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي
الديوان جـ ١ ص ٢٢

رعته الفيافي بعدما كان حقبة رعاها ، وماء الروض ينهل ساكبه
الديوان جـ ١ ص ٢٢٢

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تنال إلا على جسر من التعب
الديوان جـ ١ ص ٧٣

سيأكلنا الدهر الذي غال من نرى ولا تنقضي الأشياء أو يؤكل الدهر
الديوان جـ ٤ ص ٨٦

تغاير الشعر فيه إذ سهرت له حتى ظننت قوافيه ستقتتل
الديوان جـ ٣ ص ١٠

واهتم بالجناس وغيره من وسائل الإيقاع : ومن ذلك أقواله التالية :

لا يطرد الهمّ إلا الهمُّ من رجل مقلقل لبنات القفرة النُعُب
الديوان جـ ١ ص ١١١

لَمّا أطال ارتجال العذل قلت له الحزم يثني خطوب الدهر لا الخُطَب
الديوان جـ ١ ص ٢٤٢

اليـأس ألزمـني محـل القـاعد إذ ليس جدي في الجـدود بصاعد
الديوان جـ ٢ ص ١٥١

وَلِهَتْ فأظلم كل شيء دونها وأنـار منهـا كـل شـيء مظلـم
الديوان جـ ٣ ص ٢٤٨

فهـذا دواء الـداء مـن كـل عـالم وهذا دواء الداء من كل جاهل
الديوان جـ ٣ ص ٨٧

وأدخل إلى شعره القياس الفلسفي ، أو الصورة النامية[٥٧] كما يمكن أن تسمى . ومن ذلك :

وإذا أراد الله نشـر فضيلـة طويت أتاح لها لسـان حسـود
لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرق العود
لولا التخوف للعواقب لم تـزل للحاسد النعمى على المحسـود
الديوان جـ ١ ص ٣٩٧

رأى البخل من كـل فظيعاً فعافه على أنـه منـه أمـر وأفظـع
وكل كسـوف في الـدّراري شِنْعَةٌ ولكنه في الشمس والبدر أشنع
الديوان جـ ٢ ص ٣٢٧

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى مـا الحـب إلا للحبيـب الأول
كم مـنزل في الأرض يألفه الفتى وحنينـه أبـداً لأول مـنزل
الديوان جـ ٤ ص ٢٥٣

هذه النماذج وأمثالها ترفع مـن قيمة الاستعارات البعيدة ، والطباق ، والاختلاف ، والتنافر ، والجدل ، والجناس ، والإيقاع ، مما لم يكن مألوفاً لدى النقاد الذين وقفوا في وجه هذا الشاعر يحاولون ردعه بكل ما لديهم من أسلحة ، وكانت أسلحتهم كثيرة ، وقاتلة ، فكثير منهم كانت له قوة تأثير إلى الحد الـذي إن قـال كلمة سوء في

شاعر محا ذكره، وأكسد شعره ، لذلك كان الشعراء يسترضونهم ، أو يحاولون إقناعهم بطرائقهم وأساليبهم . مثال ذلك ما رواه الأصمعي من أن ابن مناذر قال لخلف الأحمر : " إن يكن امرؤ القيس والنابغة وزهير ماتوا ، فهذه أشعارهم باقية ، فقس شعري إلى شعرهم، قال: فأخذ صحفة مملوءة مرقاً فرمى بها عليه "(٥٨).

إن القوة التي كان يتمتع بها خلف وأمثاله هي التي أتت بالرد العنيف على ابن مناذر الذي تجرأ وطلب أن يقاس شعره المولد بشعر القدامى الذي لم يكن أولئك النقاد يعترفون بغيره حتى لو أعجبهم . فقد أنشد رجل ابن الأعرابي " شعراً لأبي نواس أحسن فيه ، فسكت، فقال الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال : فقال : بلى ، ولكن القديم أحب إليّ "(٥٩).

إذن ، كان أبو تمام مدفوعاً ، لأن يمتلك سلاحاً قوياً يذود به عن نفسه إن أراد المواجهة والصمود . نعم ، كان لاختياره أشعار الحماسة وغيرها من الاختيارات رادع نفسي كبير كما ذكرنا سابقاً . لكنه – كما يبدو – لم يكن كافياً إلا إذا كان كثير من الشعر المختار في الحماسة خاصة يخدم مذهبه الشعري . إن هذا يحفزنا لأن نقرأ شعر الحماسة ونحن نتمثل طريقة أبي تمام الشعرية حتى نكون قادرين على المقارنة بين الأسلوبين أو الطريقتين .

لقد قرأت شعر الحماسة كله ، ووجدت أن أبا تمام ربما لم يختر هذا الشعر بعفوية ذاهلة ، إنني أستخدم كلمة (ربما) هنا لتنسجم مع اللغة العلمية الحذرة . ولو منحت نفسي التحرر من صرامة العلم لاستعملت أكثر الألفاظ جزماً ويقيناً وقلت : إن كل بيت في

الحماسة مختار بإمعان و تدبر : لأن الشاعر كان في وضع يحوجه إلى قاعدة فنية يركن إليها في أسلوبه . قد يكون التفاته ، وهو يختار الشعر ، إلى المنطقة التي قل التفات النقاد إليها – وهي شعر الشعراء المغمورين – دليلاً مثيراً يقود إلى فهم دوافعه .

كأنه أراد أن يقول لأولئك النقاد المبهورين بعلمهم : إني أعلم فوق ما تعلمون . إنكم تعلمون من الشعر ما وجدتموه مقروناً بأسماء كبيرة ، أو بأعلام مشهورين كأصحاب المعلقات ، وبعض شعراء القبائل ، وما شاكلهم لكنكم تنسون أن في الساحة آخرين كثراً لا يقلون عمن تعرفون جودة شعر أمثال : جزء بن ضرار ، وقريط بن أنيف ، وشهل الزماني ، وقبيصة الجرمي ، والعجير السلولي ، وورد الجعدي ، والبعيث الحنفي وأمثالهم .

هذا من جهة ، أما من جهة أخرى فالشعر المختار مليء بالاستعارات ، والمتضادات والمتجانسات ، وغيرها . وهو مبني – في كثير من شواهده – على المخالفة ، لا على المواءمة .

من ذلك قول شبيب بن عوانه في الاستعارة ، ورد العجز على الصدر :

فإن تك أفنته الليالي فأوشكت ... فإن له ذكراً سيفني اللياليا

الحماسة جـ ٢ ص ٩٦٩

أو قول آخر في الاستعارة والترديد :

لست بكفي كله أبتغي الغنى ... ولم أدر أن الجود من كفه يعدي

فلا أنا منه ما أفاد ذوو الغنى ... أفدت وأعدائي فأتلفت ما عندي

الحماسة جـ ٤ ص ١٦٣٠

أو قول تأبط شراً في مدح شمس بن مالك يستعير ويطابق :

إذا خاط عينيه كرى النوم لم يزل — له كالىء من قلب شيحان فاتك
إذا هزه في عظم قرن تهللت — نواجذ أفواه المنايا الضواحك
يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدي — بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك

الحماسة جـ ١ ص ٩٦ . وشيحان : حذر

أو قول إياس بن الإرث في الاستعارة والطباق :

ولما رأيت الصبح أقبل وجهه — دعوت أبا أوس فما أن تكلما
وحان فراق من أخ لك ناصح — وكان كثير الشر للخير توأما

الحماسة جـ ٣ ص ١٠٢٩

أو قول قبيصة الجرمي في الترديد :

قد يعلم القوم أنا يوم نجدتهم — لا نتقي بالكمي الحارد الأسلا
لكن نرى رجلاً في إثره رجل — قد غادرا رجلاً بالقاع منجدلاً

الحماسة جـ ٢ ص ٦١٠ ، والحارد : المهيب

أو قول آخر في رد العجز على الصدر ، والاستعارة :

إذا ما دعوت الصبر بعدك والبكا — أجاب البكا ولم يجب الصبر
فإن ينقطع منك الرجاء فإنه — سيبقى عليك الحزن ما بقي الدهر

الحماسة جـ ٢ ص ٩٠٠

أو قول العباس بن مرداس في الاستعارة ، والمقابلة :

فحارب فإنَّ مولاك حارد نصرُه — ففي السيف مولى نصرُه لا يحارد

الحماسة جـ ١ ص ٤٣٩

أو قول بشامة النهشلي في حسن التقسيم :

بيض مفارقنا ، تغلي مراجلنا — نأسوا بأموالنا آثار أيدينا

الحماسة جـ ١ ص ١٠٤

أو قول آخر في الطباق ورد العجز على الصدر :

فذو الحلم منا جاهل دون ضيفه ... وذو الجهل منا عن أذاه حليم

الحماسة جـ ٤ ص ١٥٧٧

أو قول عبدالله الأسدي في التجنيس ، والطباق ، والترديد :

رمى الحدثان نسوة آل حرب ... بمقدار سمدن له سمودا

فرد شعورهن السود بيضاً ... ورد وجوههن البيض سودا

الحماسة جـ ٢ ص ٩٤١

أو قول آخر في التجنيس والترديد :

يقول لي الأمير بغير نصح ... تقدم حين جد بنا المراس

ومالي إن أطعتك من حياة ... ومالي بعد هذا الراس راس

الحماسة جـ ٣ ص ١٨٣٩

هذه النماذج وأمثالها الكثيرة في حماسة أبي تمام تحرضنا على أن نراها بعين أخرى غير العين التي نظر منها النقاد المناوئون لأبي تمام، كي نحكم فيها حكماً مغايراً لحكمهم ، إنها مبنية على الاستعارات البعيدة لا القريبة ، أو الاقترانات المخالفة لا المتلائمة ، أو المزاوجة المتنافرة لا المتناسبة ، مع الاهتمام في بعضها على ألوان من الإيقاعات كالترديد والتقسيم والتجنيس وغيرها . فهي إذن تخدم أبا تمام في طريقته التجديدية ؛ لأنها تبلغ أولئك النقاد رسالة فصيحة الغاية ، هي أن أسلوبه لم يأت من فراغ ، وإنما يستند إلى نماذج جربها غيره من الشعراء الأوائل الذين يحترمونهم ، ويجلون طريقتهم .

كنا ذكرنا أن المرزوقي ، في أثناء مقارنته شعر أبي تمام بشعر الحماسة ، قد قال : إن في الثاني مثيلاً لما في الأول ، ولكنه كان

"يسيراً " حسب تعبيره . وكان ابن المعتز قد قال في حديثه عن مذهب البديع عند المحدثين قولاً مشابهاً حين أراد إثبات أن المذهب قديم ، وليس من اختراع الشعراء الجدد في القرن الثاني الهجري[٦٠] وردي على المرزوقي هنا من جنس ردي على ابن المعتز هناك حيث قلت في بحث سابق : قد يأتي الاختلاف بين الشعراء في البديع من بساطة العناصر المتزاوجة وقلتها عند بعضهم ، وتعقيدها وكثرتها عند بعض آخر . وعلى هذا يصبح تطور البديع من العصر الجاهلي إلى أبي تمام في العصر العباسي تطوراً في الخيال الشعري بساطة وتعقيداً[٦١] .

لا أريد هنا إثبات أن طريقة أبي تمام تشبه طريقة شعراء الحماسة في تشكيل الشعر ، ولكنني أرى في طريقة كثير منهم قاعدة بنى عليها أبو تمام أسلوباً ذا نمط شعري خاص . وهو أسلوب يظل ابن المرحلة الثقافية التي تختلف عن مرحلة أكثر شعراء الحماسة فكراً وحضارة ، لقد أشار أبو تمام نفسه إلى هذا في وصف قصائده . قال في مدح الواثق :

جاءتك من نظم اللسان قلادة	سمطان فيها اللؤلؤ المكنون
حُذيت حِذاء الحضرمية أُرهقت	وأجادها التحضير والتلسين

الديوان جـ ٣ ص ٣٢

وقال في مدح أبي دلف القاسم بن عيسى العجلي :

ولو كا ن يفنى الشعر أفناه ما قرت	حياضك منه في العصور الذواهب
ولكنه صوب العقول إذا انجلت	سحائب منه أعقبته سحائب

الديوان جـ ١ ص ٢١٣

إن ما فعله أبو تمام في الحماسة ، إن هو إلا تذكير للنقاد بأن الشعراء يقاس بغير وسائلهم للقياس ، لذلك هو يحتمل من المعاني

والرؤى والأشكال أبعد مما يعتقدون . إن فعله هذا كان تحفيزاً لعقولهم كي ترى الأشياء رؤية أخرى ، وذلك كي يكونوا ، بعدُ قادرين على الحكم بأفق أرحب ، وزاد أوفر ، ومعيار أعدل .

عمله كان رسالة صامتة ، لكنها بليغة ، وقد لجأ إليها لا من أجل أن يسلب خصومه سلاحهم ، وإنما من أجل أن يظهر تفوقه من جهة، ولكي يؤصل لفنه وجديده الشعري من جهة ثانية .

أعتقد أن هذا ينسحب على كل الاختيارات التي أكثر منها ، فقد ذكر له الآمدي في موازنته مجموعة منها ذكرناها سابقاً . فأبو تمام كان أول شاعر يلجأ إلى مثل هذا العمل ، ويتجاوز مهمته لاختراق مهمة خصومه . فلو لم تكن له غاية مرتبطة بفنه ومذهبه ، وطريقته لما لجأ إلى ذلك ، ولما اجتهد في أن يأتي عمله هذا متفوقاً على أعمال غيره فيه، فكلنا يعلم أن حماسة أبي تمام سجلت نجاحاً لم يتسنَّ لاختيار آخر مماثل .

ولهذا كان تأثيرها فيمن جاءوا بعده كبيراً . فقد ألفت بعدها كتبٌ في المختارات استعارت اسمها مثل : حماسة البحتري ، وحماسة الخالديين ، وحماسة العسكري ، وحماسة ابن الشجري ، وحماسة الحلّي، وحماسة الظرفاء ، والحماسة البصرية ، واهتم بشرحها الشراح أكثر من غيرها مثل : ابن جني ، والمرزوقي ، والصولي ، والتبريزي ، والشنتمري ، والعكبري ، والجواليقي ، و غيرهم[٦٢] .

وعلى أية حال ستظل حماسة أبي تمام تلهم الدارسين للوقوف عند أشعارها وقفات تبرز ما فيها من قيم وجمال ، كما فعلت في شراحها القدماء . لكن ما تحتاج إليه – مع كل ذلك – الموازنة

الشاملة بين ما فيها وما في شعر أبي تمام من قيم ، ذلك أن ما أشعر به هو أن أشعار الحماسة أثارت كوامن النفس لدى أبي تمام ، لا من جهة فنها فحسب ، ولكن من جهة القيم المعنوية ، والإنسانية التي فيها . إنها ترفع من شأن الإنسان : كرامته ، وإباءه ، وعدله ، ونبله، وشجاعته ، وسماحة نفسه ، وغيرها من مثل تشد الإنسان إليها أينما وجد هذا الإنسان وفي أي زمان عاش ، وهذا جانب مكمل ومتكامل مع الجانب الفني الجميل فيها ، بل إنني أعتقد أن الجمالين معاً : جمال الفن وجمال المثل الإنسانية العالية قد منحا الحماسة وشعر أبي تمام تقديراً لا يمكن أن يكفر ، كما لا يمكن أن يتوقف أو ينتهي مع الأيام.



الهوامش

١ - جاء في شرح التبريزي : وكان سبب جمع أبي تمام الحماسة أنه قصد عبدالله بن طاهر ، وهو بخرسان ، فمدحه . وكان عبدالله لا يجيز شاعراً إلا إذا رضيه أبو العميثل ، وأبو سعيد الضرير: فقصدهما وأنشدهما القصيدة التي أولها :

هن عوادي يوسف وصواحبه لعزماً فقدماً أدرك النجح طالبه

.... فعرضا القصيدة على عبدالله ، وأخذا له ألف دينار، وعاد من خراسان يريد العراق ، فلما دخل همذان اغتنمه أبو الوفاء بن سلمة ، فأنزله وأكرمه ، فأصبح ذات يوم وقد وقع ثلج عظيم قطع الطرق ومنع السابلة ، فغم أبا تمام ذلك ، وسرّ أبا الوفاء. فقال له : وطن نفسك على المقام ، فإن هذا الثلج لا ينحسر إلا بعد زمان ، وأحضر خزانة كتبه فطالعها ، واشتغل بها، وصنف خمسة كتب في الشعر : منها كتاب الحماسة ، والوحشيات (وهي قصائد طوال) ، فبقي كتاب الحماسة في خزائن آل سلمة يضنون به ، ولا يكادون يبرزونه لأحد حتى تغيرت أحوالهم . وورد همذان رجل من أهل دينور يعرف بأبي العواذل فظفر به ، وحمله إلى أصبهان، فأقبل أدباؤها عليه ، ورفضوا ما عداه من الكتب المصنفة في معناه ، فشهر فيهم ، ثم فيمن يليهم .

انظر : شرح ديوان الحماسة ، التبريزي (زكريا يحيى بن علي التبريزي) ، عناية الشيخ محمد قاسم ، طبعة بولاق بمصر ، ١٢٩٦هـ حـ ١ ص ٣ .

٢ - الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ١٦٦١ ، جـ ١ ص ٥٥ . أما كتب الاختيار التي عددها فهي : الاختيار القبائلي الأكبر ، والاختيار القبائلي الأصغر ، واختيار محاسن شعر الجاهلية والإسلام ، أو ما يعرف باختيار شعراء الفحول ، واختيار المقطعات ، واختيار أشعار المحدثين .

٣ - المرزوقي : شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، تحقيق أحمد أمين ، وعبدالسلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر ، ١٩٦٧ جـ ١ ص ١٤ .

٤ - المصدر السابق جـ ١ ص ٣ .

٥ - انظر مقدمة عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان على الحماسة ، نشر المجلس العلمي - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ١٩٨١ ، ص ٣ .

٦ - عبدالرحمن عطبة ، مع المكتبة العربية ، دار الأوزاعي ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ٢٦٥ .

٧ - علي حرب ، نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٣ ، ص ص ٢١ - ٢٢ .

٨ - نفسه ص ٢٥ .

٩ - انظر في هذا كتاب الأغاني ، دار الكتب المصرية ، جـ ١٦ ص ٣٨٥ ، وكتاب الصولي : أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر ورفيقه ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص ص ٥٩ - ٦١ .

١٠ - سجل الآمدي في موازنته - كما نعلم - تفصيلاً لهذا التناقض على لسان أنصار أبي تمام ، وأنصار البحتري تحت عنوان " احتجاج الخصمين " . الموازنة جـ ١ ص ص ٨ - ٥٣ .

وانظر في الخصومة حول أبي تمام الكتب التالية :

أ - أبو تمام الطائي : حياته وحياة شعره ، لنجيب محمد البهبيتي ، مكتبة الخانجي القاهرة ، ١٩٧٠ .

ب - أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ، لعبده بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ .

جـ - الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام ، لعبدالفتاح لاشين ، دار المعارف بمصر ١٩٨٢ .

د - الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، لمحمود الربداوي ، المكتب الإسلامي ، دمشق ١٩٧١ .

هـ - الصورة الفنية في شعر أبي تمام لعبدالقادر الرباعي ، جامعة اليرموك - إربد / الأردن ١٩٨٠ .

١١ - الأغاني جـ ١٦ ص ٣٨٣ .

١٢ - انظر ذلك في كتاب : الموشح للمرزباني ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ ص ٤٦٥ .

والأغاني جـ ١٦ ص ٣٨٦ ، وأخبار أبي تمام للصولي ص ٦٤ . وأما شعر أبي تمام المسروق حسب ادعاء دعبل فهو :

فلقيت بين يديك حلو عطائه ... ولقيت بين يدي مرَّ سؤاله
وإذا امرؤ أسدى إليّ صنيعة ... من جاهه فكأنها من ماله

وأما شعر دعبل ، فهو :

إنّ امرءاً أسدى إلي بشافع ... إليه ويرجو الشكر مني لأحمق
شفيعك ، فاشكر في الحوائج إنه ... يصونك عن مكروهها ، وهو يُخلَق

١٣ - ورد في الأغاني جـ ١٦ ص ٣٨٦ أن محمد بن موسى بن حماد قال : سمعت علي بن الجهم يصف أبا تمام ويفضله ، فقال له رجل : والله لو كان أبو تمام أخاك ما زدت على مدحك هذا. فقال : إن لم يكن أخاً بالنسب ، فإنه بالأدب والمودة . أما سمعت ما خاطبني به حيث يقول :

أو يفترق نسب يؤلف بيننا ... أدب أقمناه مقام الوالد

١٤ - جاء في أخبار أبي تمام للصولي ، ص ١٢٤ : أن أبا دلف القاسم بن عيسى حين أنشده أبو تمام :

إذا افتخرت يوماً تميم بقوسها ... وزادت على ما وطدت من مناقب
فأنتم بذي قار أمالت سيوفكم ... عروش الذين استرهنوا قوس حاجب

قال أبو دلف : يا معشر ربيعة ، ما مدحتم بمثل هذا الشعر قط ... وحين سمع منه قصيدته في رثاء محمد بن حميد الطوسي قال : وددت والله أنها لك فيّ ... إن لم يمت من رثي بمثل هذا الشعر .

١٥ - وجاء في الأغاني جـ ١٦ ص ٣٩٢ : " قدم أبو تمام مادحاً للحسن بن رجاء ... فاستنشده الحسن قصيدته اللامية التي امتدحه به فلما انتهى إلى قوله :

عادت له أيامه مُسوَدّةً ... حتى توهم أنهن ليال

فقال الحسن : والله لا تسودُ عليك بعد اليوم ، فلما قال :

لا تنكري عطل الكريم من الغنى ... فالسيل حرب للمكان العالي

فقام الحسن بن رجاء على رجليه وقال : والله لا أتممتها إلا وأنا قائم " .

١٦ - وجاء في الأغاني جـ ١٦ ص ٣٨٤ أن محمد بن عبدالملك الزيات ، وإبراهيم بن العباس الصولي اتفقا على أن أبا تمام أشعر الناس طراً .

١٧ - وورد في أخبار أبي تمام للصولي ص ٦٥ أن محمد بن حازم الباهلي - الشاعر العباسي المطبوع - كان يقدم أبا تمام في الشعر والعلم والفصاحة ، ويقول : ما سمعت لمتقدم بمثل ابتدائه في مرثيته : أصم بك الناعي وإن كان أسمعا .

١٨ - أخبار أبي تمام ص ١٠١ .

١٩ - نفسه ، ص ٢٠٤ .

٢٠ - اعتمدت ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .

٢١ - اعتمدت شرح ديوان الحماسة ، لأبي علي المرزوقي ، تحقيق أحمد أمين ، وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ .

٢٢ - الأغاني ، جـ ١٦ ص ٣٨٤ .

٢٣ - زكريا إبراهيم : فلسفة الحرية ، مكتبة مصر ١٩٧٢ ص ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .

٢٤ - راجع ذلك في كتابي : الصورة الفنية في النقد الشعري ، مكتبة الكتاني - إربد / الأردن الطبعة الثانية ، ١٩٨٥ ، ١٩ ، الفصل الأول ص ص ٥ - ٦٥ .

٢٥ - روت أكثر المصادر أن أبا سعيد الضرير وأبا العميثل الأعرابي كانا " على خزانة الأدب لعبدالله بن طاهر بخراسان ، وكان الشاعر إذا قصده عرض عليهما شعره ، فإن كان جيداً عرضاه ، أو دعي فأنشده ، فلما قدم أبو تمام على عبدالله قصدهما ، ودفع القصيدة إليهما ، فضماها إلى أشعار الناس ، فلما تصفحا الأشعار مرت هذه القصيدة على أيديهما ، فلما وقفا على هذا الابتداء طرحاها على الشعر المنبوذ ، فأبطأ خبرهما على أبي تمام ، فكتب إلى أبي العميثل أبياتاً يعاتبه ، ويقول :

وأرى الصحيفة قد علتها فترة   فترت لها الأرواح في الأجسام

ثم لقيهما فقالا له : لِمَ لا تقول ما يفهم ؟ فقال : ولِمَ لا تفهمان ما يقال ؟ فاستحسن هذا الجواب من أبي تمام .

راجع شرح التبريزي على مطلع القصيدة في ديوان أبي تمام جـ ١ ص ص ٢١٧ - ٢١٨ ، وكذلك الموشح ص ص ٤٩٩ - ٥٠٠ ، وأخبار أبي تمام ص ص ٧٢ ، ١١٥ ، والموازنة جـ ٢ ص ص ١٨ - ١٩ .

٢٦ – الموشح ص ٤٦٥ .

٢٧ – أخبار أبي تمام ص ٢٤٤ .

٢٨ – راجع قوليهما فيه الموشح ص ٤٦٥ .

٢٩ – الأغاني جـ ١٦ ص ٣٨٨ .

٢٩ – نفسه جـ ١٦ ص ٣٨٩ .

٣١ – أخبار أبي تمام ص ص ١٤ – ١٥ .

٣٢ – عبدالفتاح لاشين في كتابه : الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام ، ص ٤٣ .

٣٣ – انظر ذلك في كتاب ، " الحداثة ، تحرير مالكم براد بري ، وجيمس ماكفارلين " ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٨٩ .

٣٤ – القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ص ص ٤٠ – ٤١ .

٣٥ – شرح ديوان الحماسة جـ ١ ص ١٣ .

٣٦ – الموشح ، ص ٤٧٨ .

٣٧ – الموازنة جـ ١ ص ٥٦ .

٣٨ – محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٣٥٢.

٣٩ – الموازنة ، ص ص ٢٢ – ٢٣ ، وشرح ديوان الحماسة للتبريزي جـ ١ ص ص ٣ – ٤ .

٤٠ – الموشح ص ٥٠٢ .

٤١ – المصدر السابق ، والموضع نفسه .

٤٢ – انتصار يونس ، السلوك الإنساني ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٢ .

٤٣ – انظر ما يقوله علي حرب حول " التحرر من النص " في كتابه : الممنوع والممتنع ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ٢١٧ .

٤٤ – انظر تحليلي لهذه القصيدة بعنوان : طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام ، مجلة فصول القاهرية ، مجلد ١٤ العدد الثاني ، صيف ١٩٩٥ ص ص ١٠٥ – ١٤٠ .

٤٥ – الأغاني جـ ١٦ ص ٣٨٩ .

٤٦ – قد يؤيد هذا ردة فعل أبي العميثل بعد سماعه هذه القصيدة . قيل : فبلغت الأبيات أبا العميثل شاعر آل عبدالله بن طاهر ، فأتى أبا تمام ، واعتذر إليه لعبدالله بن طاهر ، وعاتبه على ما عتب عليه لأجله ، وتضمن له ما يحبه ، ثم دخل إلى عبدالله ، فقال : أيها الأمير ، أتتهاون بمثل أبي تمام وتجفوه ؟ فوالله لو لم يكن له من النباهة في قدره والإحسان في شعره ،

والشائع من ذكره ، لكان الخوف من شره ، والتوقي لذمه ، يوجب على مثلك رعايته ومراقبته... فقال له عبدالله لقد نبهت فأحسنت ، وشفعت فَلَطُفْت ، وعاتبت فأوجعت ، ولك ولأبي تمام العتبى ، ادعه يا غلام . فدعاه ، فنادمه يومه ، وأمر له بألفي دينار ، وما يحمله من الظَّهر ، وخلع عليه خلعة تامة من ثيابه " الأغاني جـ ١٦ ص ٣٩٥ - ٣٩٦ .

كأن القصيدة كانت إنذاراً لابي العميثل ، لذلك غيّر من سلوكه نحوه فاعتذر ، ثم استرضى عبدالله حتى رضي وأرضى أبا تمام .

٤٧ - أخبار أبي تمام ، ص ١٠٠ .

٤٨ - شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ، جـ ١ ص ١٣ .

٤٩ - نفسه ، جـ ١ ص ١٤ .

٥٠ - نفسه ، جـ ١ ص ٤ .

٥١ - شرح الحماسة للتبريزي جـ ١ ص ٢ وانظر كذلك كتاب : خزانة الأدب ، للبغدادي ، طبعة صادر (نسخة مصورة عن طبقة بولاق ، ١٢٩٩هـ) جـ ١ ص ١٧٢ .

٥٢ - الأغاني جـ ١٦ ، ص ٣٩٢ .

٥٣ - شرح الحماسة للمرزوقي ، جـ ١ ص ٨ .

٥٤ - الموازنة جـ ١ ص ٢٥٠ .

٥٥ - راجع ذلك في كتابي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام . ص ١٣ وما بعدها .

٥٦ - انظر تعريفاً للمصطلحات الثلاثة في المرجع السابق ص ص ١٦٨ - ١٧١ .

٥٧ - الصورة النامية : هي صورة تركيبية يتم نموها في صور أخرى لا في مفردات فقط .

المصدر السابق ص ص ١٧٩ - ١٨٢ .

٥٨ - الموشح ص ٤٥٣ .

٥٩ - نفسه ص ٣٨٤ .

٦٠ - ابن المعتز : كتاب البديع ، تحقيق كراتشكوفسكي ، دار الحكمة - دمشق ، د.ت ص ١ .

قال : " قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة ، وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكلام الصحابة والأعراب ، وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم ، فأعرب عنه ودل عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغِفَ به حتى غلب عليه وتفرع فيه

وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف ، وإنما كان يقول الشاعر من هذا البيت والبيتين في القصيدة وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً .

٦١ – انظر بحثي : البديع الشعري بين الصنعة والخيال . مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد الثالث ، العدد الثاني ، ١٩٨٥ ، ص A42 .

٦٢ – انظر في ذلك كله مقدمة عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان على شرح الحماسة ، ص ٣ وما بعدها .

المصادر والمراجع

١ – الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ١٩٦١ .

٢ – إبراهيم / زكريا : فلسفة الحرية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٢ .

٣ – الأصفهاني : الأغاني ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ، جـ ١٦ .

٤ – بدوي / عبده : أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ١٩٨٥ .

٥ – براد بري : الحداثة ، تحرير مالكوم براد بري ، وجيمس ماكفارلين ، ترجمة مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ .

٦ – البغدادي : خزانة الأدب ، دار صادر (نسخة مصورة عن طبقة بولاق ١٢٩٩) .

٧ – البهبيتي / نجيب : أبو تمام الطائي : حياته وحياة شعره ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

٨ – أبو تمام : الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي ، تحقيق عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان المجلس العلمي ، جامعة الإمام محمد بن سعود ، الرياض ، ١٩٨١ .

٩ – أبو تمام : ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف بمصر ١٩٦١ .

١٠ – أبو تمام : ديوان الحماسة ، بشرح الجواليقي ، تحقيق عبدالمنعم أحمد صالح ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ .

١١ – أبو تمام : شرح ديوان الحماسة ، التبريزي ، عناية الشيخ محمد قاسم ، طبعة بولاق بمصر ١٢٩٦هـ .

١٢ - أبو تمام : شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، تحقيق أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر ١٩٦٧ .

١٣ - الجرجاني / القاضي : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، الطبعة الثالثة . د.ت .

١٤ - حرب / علي : الممنوع والممتنع ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٥ .

١٥ - حرب / علي : نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٣ .

١٦ - الرباعي / عبدالقادر : البديع الشعري بين الصنعة والخيال ، مجلة أبحاث اليرموك - سلسلة الآداب واللغويات ، جامعة اليرموك - إربد - الأردن ، المجلد الثالث ، العدد الثاني ، ١٩٨٥.

١٧ - الرباعي / عبدالقادر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة اليرموك ، إربد - الأردن ١٩٨٠ .

١٨ - الرباعي / عبدالقادر : الصورة الفنية في النقد الشعري ، مكتبة الكتاني ، إربد - الأردن ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٥ .

١٩ - الربداوي / محمود : الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، المكتب الإسلامي ، دمشق ١٩٧١.

٢٠ - الصولي / أبو بكر : أخبار أبي تمام ، تحقيق محمود عساكر ورفيقيه ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧ .

٢١ - عطية / عبدالرحمن : مع المكتبة العربية ، دار الأوزاعي ، بيروت ١٩٨٦ .

٢٢ - لاشين / عبدالفتاح : الخصوصيات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام ، دار المعارف ، ١٩٨٢.

٢٣ - المرزباني : الموشح ، مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ١٩٦٥ .

٢٤ - ابن المعتز : البديع ، تحقيق كراتشكوفسكي ، دار الحكمة ، دمشق ، د.ت .

٢٥ - مندور / محمد : النقد المنهجي عند العرب ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٤٨ .

٢٦ - يونس / انتصار : السلوك الإنساني ، دار المعارف بمصر ١٩٧٨ .



قصيدة أبي إسحاق الإلبيري

إلى باديس بن حبوس الصنهاجي

دوافعها وتأثيرها على أهل غرناطة*



محمد بن عبدالرحمن الهدلق

أبو إسحاق الإلبيري شاعر زاهد ، اشتهر بقصيدة قالها مخاطباً بها صنهاجة وزعيمها باديس بن حبوس الذي حكم غرناطة وما حولها في الفترة من ٤٢٩ - ٤٦٧هـ[١]. وهذه القصيدة نظمها الإلبيري محرضاً حاكم غرناطة على الفتك بكاتبه ووزيره اليهودي المعروف بابن النغرلة ذلك الذي أطلق أيدي اليهود في البلاد ، وقلدهم المناصب العالية فآذوا مسلمي غرناطة وأذلوهم[٢]. والدوافع التي دفعت باديس بن حبوس إلى استخدام اليهود كانت دوافع سياسية قصد منها أولاً أن يستخدم طائفة لا تهدد مركزه القيادي في ولايته ، فهو لو استخدم العرب فلن يأمن جانبهم في أن يحاول بعضهم الثورة عليه وإعادة الحكم الأموي . كما أنه لم يأمن أبناء جنسه من البربر ؛ لأن لبعضهم طموحات سياسية قد تهدد مركزه . فلم يبق أمامه إلا استخدام اليهود ، لأنه ظن أنهم لا يشكلون خطراً سياسياً عليه ، فهم أولاً أقلية ، ومن أهل الذمة ولا يتوقع أن يطمحوا إلى الحكم ، وهم ثانياً يملكون خبرة في أساليب الجباية واستخراج المال وتثميره[٣] ولهذا فإنه ما إن ساءت علاقة باديس بكاتبه ومتولي شؤون وزارته حتى عزله وأسند أمر الوزارة إلى يهودي أريب هو إسماعيل بن النغرلة. وقد كان إسماعيل حاذقاً في تدبير شؤون دولة باديس ، حسن المعاملة للرعية لكنه مالبث أن مات فعين باديس يوسف بن إسماعيل

خلفاً لأبيه . وقد سار يوسف في أول الأمر سيرة لا بأس بها ثم بدأ يخطط للاستئثار بالسلطة فحاول إقناع باديس بأن يكل إليه كلية تصريف أمور الدولة ، ثم هيأ لباديس جميع الوسائل التي تجعله يخلد إلى الدعة والراحة . ولقد بدأ التذمر يدب في الشارع الغرناطي من جراء استئثار يوسف بن النغرلة بالسلطة ، ووصل الأمر إلى أن بدأ بلقين بن باديس بن حبوس في الحديث مع خلصائه عن التفكير في وسيلة لإبعاد يوسف بن النغرلة عن السلطة ، ولكن ابن النغرلة كان أسرع حركة منه وكان لديه من الوسائل ما مكنه من تنفيذ مآربه بسرعة تامة ، وبخطط محكمة فكان أن وضع سماً لبلقين في شراب سقاه إياه في منزله . وقد فعل السم فعله في بلقين فمات ، وحزن عليه والده حزناً شديداً أدى به إلى اعتزال الناس ، والإنغماس في الشراب رغبة في نسيان أحزانه . وقد استغل ابن النغرلة ضعف باديس وانصرافه عن متابعة شؤون الدولة فوشى بمجموعة من خصومه من المسلمين واليهود وادعى أنهم هم الذين دبروا قتل بلقين بن باديس ، وقد صدق باديس قوله ففتك بأولئك الناس[4]. وهكذا خلى الجو ليوسف بن النغرلة وأصبح سيد غرناطة الفعلي . ولكن التذمر منه ومن عماله اليهود أخذ في التنامي وبخاصة بعد أن وصل إلى بلاط باديس أحد أتباع ابن عباد وهو المعروف بالناية ، فقد خف الناية عن قلب باديس وأصبح مقرباً منه وصار يحرض باديس على التخلص من وزيره اليهودي[5]. وقد أخذ اليهودي يحتاط لنفسه ويرتب أموره ، فاتصل – كما يقول ابن عذاري المراكشي – بابن صمادح حاكم المرية واتفق معه على أن يسهل له دخول غرناطة ليصبح حاكماً لها في مقابل أن يتخلى ابن صمادح له عن المرية ليقيم

لليهود دولة فيها[٦]. وقد ذكر ابن بسام أن ابن النغرلة كان يهدف كذلك إلى أن " يثل عرش باديسي بالصمادحي ، لما كان يعلم من كلاله ، ويتيقن من قلة استقلاله ؛ وقد عزم ساعة يخلو له وجه ابن صمادح بعد باديس أن يتمرس بجانبه ويلحقه بصاحبه "[٧] ومن أجل إحكام هذه الخطة ، وتسهيل تنفيذها عمل ابن النغرلة على إخراج زعماء البربر المشهورين من مدينة غرناطة ، ووزعهم على المعاقل الخارجية وذلك ضمن خطة خدع بها كلاً من هؤلاء الزعماء وزعيم غرناطة باديس بن حبوس[٨]. وقد بلغ الصراع ذروته في هذه الفترة بين الوزير اليهودي وأتباع ملته المتنفذين من جهة ، وبين العامة من أهل غرناطة وخصومه من البربر من جهة أخرى . وقد زاد في نقمة الناس عليه ما شهر عنه من عدم مراعاته لمشاعر الرعية فقد ذكر أنه كان يطعن على الديانات ، وأنه كان يستهزىء بالمسلمين[٩]، وقد نقل أنه " أقسم أن ينظم جميع القرآن في أشعار وموشحات يغنى بها"[١٠] كما ذكر أنه قد " ألف كتاباً قصد فيه – بزعمه – إلى إبانة تناقض كلام الله عز وجل في القرآن اغتراراً بالله تعالى أولاً ، ثم بملك ضعفه ثانياً ، واستخفافاً بأهل الدين "[١١]، ومن أجل نقض كلامه في هذا الكتاب ألف الفقيه الأندلسي أبو محمد ابن حزم رسالة في الرد عليه .

في هذا الجو المشحون بالتوتر عاش أبو إسحاق الإلبيري فهو كان يعمل كاتباً لدى قاضي غرناطة أبي الحسن علي بن توبة زمن باديس بن حبوس[١٢]، وقد كانت للإلبيري مشاركة في الحياة السياسية فقد ذكر أنه ذهب مع القاضي ابن توبة في رسالة سرية إلى أبي جعفر أحمد ابن عباس وزير زهير العامري حاكم المرية فاجتمعا بالوزير ونقلا إليه الرسالة ثم انصرفا[١٣]. وعندما اشتدت وطأة الوزير ابن النغرلة على

أهل غرناطة أنكر أبو إسحاق الإلبيري على باديس بن حبوس اتخاذه وزيراً يهودياً ، كما أنكر على أهل غرناطة انقيادهم لذلك الوزير[١٤] . ورغبة من ابن النغرلة في إسكات أي صوت للمعارضة فقد استصدر أمراً من باديس بنفي أبي إسحاق الإلبيري عن غرناطة إلى إلبيرة فخرج إلى قريته حصن العقاب القريبة من إلبيرة ، وفي ذلك يقول :

ألفت العقاب حذار العقاب وعفت الموارد خوف الذئاب[١٥]

وفي هذا المنفى أو في غرناطة بعد ذلك نظم أبو إسحاق الإلبيري قصيدته الشهيرة التي خاطب بها صنهاجة وزعيمها باديس بن حبوس وحرضه على الفتك بابن النغرلة والمتسلطين من أبناء ملته، وهي التي يقول في مطلعها :

ألا قل لصنهاجة أجمعين بدور الزمان وأسد العرين[١٦]

مضمون القصيدة :

بدأ الإلبيري هذه القصيدة بمخاطبة صنهاجة القبيلة البربرية التي ينتمي إليها حاكم غرناطة ، باديس بن حبوس ، واصفاً إياها بالشجاعة ، ورفعة المكانة ، وذلك تمهيداً لمصارحتها بما يعتقده من وقوع سيد هذه القبيلة في خطأ جسيم أقر به عيون الشامتين عندما اختار له كاتباً (= وزيراً) كافراً بدلاً من أن يختار وزيراً مسلماً . وباختيار باديس لهذا الوزير الكافر تقدمت مرتبة اليهود ، وعز جانبهم ونالوا ما كانوا يأملونه . بل إنهم قد تجاوزوا الحد الذي يتعين عليهم الوقوف عنده وهذا مؤشر على قرب هلاكهم ولكنهم لم

يتنبهوا لذلك . لقد اختلت الموازين المرعية فصرت تجد المسلم الفاضل خاضعاً لأرذل أفراد المشركين . ولم يكن تسلط المشركين ناتجاً عن سعيهم في ذلك بقدر ما كان نتيجة لمساعدة أحد المسلمين لهم على ذلك . ويبدي الإلبيري استغرابه من خروج باديس عن النهج الذي سار عليه الأوائل من القادة المتقين في تعاملهم مع هؤلاء الكفرة ، ويحثه على أن ينزلهم المكانة التي يستحقونها فيردهم إلى أسفل السافلين بحيث يعيشون في ذل ، وهوان ، وفقر مدقع يضطرهم إلى أن يقموا المزابل بحثاً عن خرقة يلفون فيها من يموت منهم . لو كان باديس عاملهم هذه المعاملة لما استخفوا بأعلام المسلمين ، ولما استطالوا على الصالحين منهم.

ثم يوجه الإلبيري خطابه مباشرة إلى باديس ، ممهداً لذلك أولاً بالثناء على مهارته وجودة حدسه ، ثم يعلن استغرابه من حبه لهؤلاء اليهود الذين بغضوه إلى رعيته ، ويتساءل كيف سيتسنى له أن يحقق آماله وطموحاته ماداموا يهدمون ما يبنيه ؟ وتعلو نبرة الخطاب عند الإلبيري في هذا الموطن حيث نجده يستخدم كل قدراته البلاغية والفقهية من أجل إقناع باديس بخطئه في إسناده أمور المسلمين إلى اليهود . إنه يعلن استغرابه من اطمئنان باديس إلى وزيره اليهودي الفاسق ، واتخاذه إياه قريناً مع أن الله قد حذر في كتابه من صحبة الفاسقين ، ويطلب منه أن لا يستخدم أحداً من اليهود في أمر من أموره ؛ لأنهم فسقة قد ضجت الأرض من فسقهم فهم لذلك مشتتون فيها ، لا أحد يقربهم باستثناء باديس نفسه . ثم يوضح الإلبيري ما شاهده بأم عينه ، عندما كان مقيماً في غرناطة ، من عبث هؤلاء اليهود فيها وفي توابعها ، فيذكر أنهم قد تقاسموا فيها بينهم الأعمال المهمة في تلك الدولة فصرت تجد في كل مكان منها واحداً منهم ، وأصبحوا هم الذين يتولون أمور الجباية ويأكلون الكثير منها ، ولا أحد ينكر عليهم ذلك ، بل إنهم

يقربون إذا ما أكلوا ، وإن أكل غيرهم درهماً أقصي من عمله . لقد أصبحوا ينعمون بكل الخيرات بينما أهل غرناطة يعيشون في شظف من العيش، والأعجب من هذا أنهم قد أصبحوا أمناء باديس على سره فكيف يصير الخائن أميناً للسر ؟. أما الوزير ابن النغرلة (سماه الإلبيري في هذا الموطن " قردهم ") فقدجمل داره بالرخام وجذب إليها أعذب المياه ، وتقدمت منزلته كثيراً حتى صارت حوائج المسلمين عنده مما اضطرهم إلىالوقوف ببابه . ولقد تجاوز هذا الوزير حده كثيراً فصار يستهزيء بالمسلمين وبدينهم وهم لا يملكون سوى الاسترجاع .

وبعد هذا العرض لما فعله اليهود في غرناطة وتوابعها شرع الفقيه الإلبيري في إبداء رأيه فيما ينبغي عمله تجاه الوزير . إن الإلبيري يحث باديس على استصفاء أموال الوزير ثم قتله ، فأموال هذا الوزير كأموال باديس ، أي أنها جزء منها فهو إذا ما صادرها فإنما يكون قد استعاد ماله ، وهو يزين لباديس قتل وزيره بجعل ذلك قربة إلى الله ، وبما أن الوزير يملك أموالاً كثيرة فإن التضحية به كالتضحية بالكبش السمين الذي يتخذ أضحية . كما أن الإلبيري يحث باديس على أن يضغط على رهط الوزير ، ويشتت شملهم ، ويأخذ أموالهم ؛ فهو أحق بها منهم . بل إنه قد طلب منه أن يقتلهم أيضاً ، وأكد له أن قتلهم لا يعد غدراً وإنما الغدر يكون بتركهم يعبثون في الأرض ، فهم الذين قد نكثوا بالعهد الذي أخذه المسلمون عليهم فكيف يلام باديس على معاقبة من نكث بالعهد ؟ ويتساءل الإلبيري باستنكار كيف تكون هؤلاء اليهود ذمة ترعى وهم قد أصبحوا المسيطرين وأصبح المسلمون خاضعين لهم أذلاء بين أيديهم ؟ إنه يطلب من باديس ، في نهاية هذه القصيدة ، أن لا يرضى عن

أفعال اليهود بالمسلمين ، ويحمله مسؤولية أفعالهم ، ويطلب منه ، في الوقت نفسه ، أن يراقب ربه في رعيته المسلمين ، وينصفهم ؛ فهم الذين ينبغي أن تكون لهم الغلبة[١٧].

تأثير القصيدة :

يبدو أن هذه القصيدة لم تصل إلى باديس بن حبوس ؛ لأنه كان محتجباً عن الناس قد كبرت سنه ، وهيأ له وزيره جميع الأسباب التي تساعد على الانصراف عن شؤون الحكم ، وأصبح الوزير هو الذي يتولى جميع ذلك[١٨]. وإن كانت القصيدة قد وصلت إليه ، وهذا ما نستبعده ، فإنها لم تعمل شيئاً في نفسه ؛ لأنه لم يثبت تاريخياً أن باديس قد عمل شيئاً لكبح جماح وزيره والمتسلطين من أبناء جنسه. بل إن الأمر بعكس ذلك فإن باديس كان يبذل كل ما في وسعه من أجل الحفاظ على وزيره ودفع الضرر عنه حتى آخر لحظة من حياته[١٩]. أما صنهاجة ، التي افتتح الشاعر قصيدته بمخاطبتها ، فإنها قد تأثرت بالقصيدة ؛ لأنها وجدت فيها تعبيراً صادقاً عما يختلج في نفوس أبنائها تجاه تسلط الوزير وأبناء جنسه . وقد اشتهر الإلبيري بسبب هذه القصيدة شهرة كبيرة وعظم قدره ، فقد تحولت قصيدته إلى نشيد يردده المطالبون بالثورة على الوزير وأتباعه[٢٠]. وقد وجد هؤلاء الفرصة المناسبة للقيام بثورتهم عليه عندما جمع الوزير أعوانه والمتآمرين معه وأطلعهم على التفاصيل النهائية للخطة التي رسمها لتسليم غرناطة إلى ابن صمادح حاكم المرية ، فقد ذكر لهم أن ابن صمادح سيقدم عليهم ، وأنه سيوزع عليهم بعض الإقطاعات . وكان ابن النغرلة قد سقى في تلك الليلة المتآمرين معه شراباً ، وكان من بين من حضر عبد من عبيد باديس لم يكن في دخيلة نفسه موالياً

للوزير ، فعندما أثر فيه الشراب أخرج مكنون ما في نفسه ، فسأل الوزير قائلاً : " قد علمنا هذا ! فأخبرنا ... أهو مولانا حي أم ميت؟"[٢١] ، وقد نهر بعض حاشية الوزير ذلك العبد ، فغضب العبد من جراء ذلك وخرج من الاجتماع سكران يصيح في الناس : " يا معشر من سمع بالمظفر قد غدره اليهودي ! وهذا ابن صمادح داخل في البلدة "[٢٢] . وما أن سمعت صنهاجة وعامة أهل البلد ذلك النداء حتى هبوا لقتل الوزير . وقد حاول ابن النغرلة تهدئتهم بإخراج باديس إليهم لكي يعلموا أنه حي فلم يثنهم ذلك عما عزموا عليه ، كما لم ينجح باديس نفسه في تهدئة الثائرين " واتسع الخرق على الراقع . وهرب اليهودي بنفسه إلى داخل القصر ، واتبعه العامة حتى ظفروا به وقتلوه . وأحالوا السيف على كل يهودي بالبلدة "[٢٣] ، وكان ذلك في شهر صفر من عام ٤٥٩ ، وقد صلبوا جسد الوزير على أحد أبواب غرناطة . وقد تفاوتت الروايات في تقدير عدد الذين قتلوا من اليهود في هذه الحادثة ما بين ثلاثة آلاف إلى أربعة آلاف أو أكثر[٢٤] .

أما عن مدى تأثير قصيدة الإلبيري في إشعال هذه الثورة وما أدت إليه من نتائج ، فإن المصادر العربية المتقدمة ، مثل كتاب التبيان للأمير عبدالله بن بلقين (ت ٤٨٩) ، وكتاب الذخيرة لابن بسام (ت ٥٤٢) ، وكذلك الروايات اليهودية التي تحدثت عن مذبحة اليهود في غرناطة ، لم تشر إلى أبي إسحاق الإلبيري ، ولا إلى قصيدته ، ولم تورده ضمن الأسباب التي أدت إلى الثورة[٢٥] . أما المؤرخون المتأخرون مثل : ابن سعيد المغربي[٢٦] (ت ٦٨٥) ، ولسان الدين بن الخطيب[٢٧] (ت ٧٧٦) ، وابن مرزوق[٢٨] (ت ٧٨١) ، والمقري[٢٩] (ت ١٠٤١) فقد أشاروا إلى أن هذه القصيدة كان لها تأثير مهم في

دفع أهل غرناطة إلى الثورة على ابن النغرلة وأبناء جنسه ، وفيما نتج عن ذلك من أحداث . وقد ظفرت القصيدة بعناية عدد من مشاهير المستشرقين من بينهم المستشرق الهولندي دوزي الذي تحدث عنها في بحث له عن " أبي إسحاق الإلبيري ضد يهود غرناطة "[٣٠]، والمستشرق الأسباني إميليو غرسيه غومث في كتابه " مع شعراء الأندلس والمتنبي "[٣١]، وتحدث عنها أخيراً المستشرق برنارد لويس في كتابه " الإسلام في التاريخ "[٣٢] تحت عنوان " قصيدة ضد اليهود ". كما تحدث عن القصيدة أيضاً عدد من الدارسين العرب الذين تناولوا أبا إسحاق الإلبيري بالدراسة[٣٣]. وقد اختلفت آراء الدارسين المحدثين في الدور الذي لعبته هذه القصيدة في أحداث غرناطة تبعاً لاختلاف ميولهم ، وتفسيراتهم ، وتنوع مصادرهم . فالمستشرق إميليو غومث يطرح السؤال التالي : " هل كانت قصيدة أبي إسحاق السبب المباشر للثورة ؟ "[٣٤] ثم يجيب قائلاً : إن ذلك يمكن أن يفهم " من رواية ابن الخطيب ، ومن دراسات بعض الباحثين الأوربيين "[٣٥] أما هو نفسه فيرى أن القصيدة " لم تكن غير سبب واحد بين أسباب أخرى كثيرة تجمعت لتؤدي إلى الكارثة ، ولعلها ... كانت أشد من غيرها ، فيما يتصل بالتحريض والدعاية ، وهو ما يمكن أن نستخلصه من روايات عدد من المؤرخين الذين أوردوا الحادث دون أن يشيروا إلى أبي إسحاق "[٣٦]. ثم يضيف غومث بنبرة أعلى قائلاً : " ولا نعرف إلا في القليل النادر أن أبياتاً من الشعر لعبت دوراً سياسياً مباشراً في التاريخ السياسي لأمة من الأمم ، فكهربت العزائم ، ودفعت بها في سرعة خاطفة إلى إشعال الحرائق ، وشحذت السيوف للقتل ، كالدور الذي لعبته هذه القصيدة "[٣٧]. إن ما ذكره غومث من أن القصيدة لم تكن سوى سبب واحد من بين أسباب كثيرة هو

عين الصواب ، وهو ما تؤيده الوقائع التاريخية . ولكن أي هذه الأسباب كان أشد تأثيراً من غيره ؟ لقد أشار غومث إلى أن القصيدة ربما كانت أشد من غيرها ، فيما يتصل بالتحريض والدعاية ، ثم أومأ من طرف خفي إلى السبب الرئيس ولكنه لم يصرح به مع أنه ، فيما يبدو ، كان يعرف جميع تفاصيله ، لقد قال : " كان العرب والبربر في استياء بالغ من يوسف ابن نغرلة ، وينسبون إليه أقسى النوايا رعباً . وسواء أكان ذلك ظناً أم حقاً فإن تأثيرها كان واضحاً على أية حال"[٣٨] ما هذه النوايا الموصوفة بأنها أقسى النوايا رعباً ؟ الذي يبدو أن غومث يشير إلى اتفاق الوزير ابن النغرلة مع ابن صمادح حاكم المرية على أن يسهل الوزير لابن صمادح السيطرة على غرناطة في مقابل أن يتخلى ابن صمادح للوزير ابن النغرلة عن المرية لكي يقيم بها دولة لليهود[٣٩] ، وقد انكشف هذا المخطط فيما بعد وأدى إلى ما أدى إليه من أحداث كما سبق أن ذكرنا .

ويتفق برنارد لويس مع غومث في أن القصيدة لم تكن السبب المباشر للثورة ، وأن ما قيل عن ذلك يمكن استبعاده على أنه نوع من المبالغة المفرطة ، ولكنه يفترض باطمئنان أن هذه القصيدة ، بما تضمنته من صرامة وإغراء صريح بالكراهية والحسد والعنف ، يمكن أن تكون قد ساعدت بقوة على تهيئة الطريق للثورة[٤٠] .

إن بعض الذين يرون أن القصيدة هي السبب المباشر للثورة ينطلقون ، فيما يبدو ، من قناعتهم بسلطة الشعر على الإنسان العربي، وتأثير التخييل عليه بحيث يدفعه إلى فعل الشيء أو الامتناع عن فعله ، من غير روية وفكر ، نتيجة لما يحدثه الشعر من انفعال لديه، كما يشير إلى ذلك النقاد[٤١] . وهذا أمر مستبعد بالنسبة لهذه القضية ؛ لأن المخاطبين بتلك القصيدة في المقام الأول هم زعماء

صنهاجة ، وهم من البربر الذين لم يعرف عنهم ، في ذلك الوقت بالذات ، أي اهتمام بالأدب مما اضطر معه بعض شعراء غرناطة ، في تلك الفترة ، إلى الرحيل عنها بحثاً عمن يقدر فنهم ويجزل لهم العطايا[٤٢]، أو أن يتجهوا بمدحهم إلى الوزير ابن النغرلة كما فعل الشاعر المعروف بالمنفتل[٤٣]. وهذه القصيدة لم تشتهر وتؤثر في سامعيها نتيجة لعناصر فنية اشتملت عليها ، وإنما اشتهرت لكونها رصدت ، في قالب شعري يسهل استرجاعه ، أموراً عانى منها بالفعل مسلمو غرناطة . أما البعض الآخر ممن يرى أن القصيدة كانت هي السبب المباشر للثورة ، وهم الباحثون الأوربيون الذين أشار إليهم غومث[٤٤]، فلعلهم قالوا بذلك صرفاً للنظر عن الأسباب الحقيقية للثورة على ابن النغرلة تعاطفاً منهم معه ومع أبناء جنسه ، واتهاماً منهم لأهل غرناطة بالانفعال والعدوانية بعد استماعهم إلى قصيدة قالها شاعر أندلسي يرميه بعض أولئك الباحثين بالتعصب .

ملحق

نص القصيدة (٤٥)

ألا قل لصنهاجة أجمعين ... بدور الزمان وأسد العرين
لقد زل سيدكم زلة ... تقر بها أعين الشامتين
تخير كاتبه كافراً ... ولو شاء كان من المسلمين
فعز اليهود به وانتخوا ... وتاهوا وكانوا من الأرذلين
ونالوا مناهم وجازوا المدى ... فحان الهلاك وما يشعرون
فكم مسلم فاضل قانت ... لأرذل قرد من المشركين
وما كان ذلك من سعيهم ... ولكن منا يقوم المعين
فهلا اقتدى فيهم بالألى ... من القادة الخيرة المتقين
وأنزلهم حيث يستأهلون ... وردهم أسفل السافلين
وطافوا لدينا بأخراجهم ... عليهم صغار وذل وهون
وقموا المزابل عن خرقة ... ملونة لدثار الدفين
ولم يستخفوا بأعلامنا ... ولم يستطيلوا على الصالحين
ولا جالسوهم وهم هجنة ... ولا واكبوهم مع الأقربين
أباديس أنت امرؤ حاذق ... تصيب بظنك نفس اليقين
فكيف اختفت عنك أعيانهم ... وفي الأرض تضرب منها القرون
وكيف تحب فراخ الزنا ... وهم بغضوك إلى العالمين
وكيف يتم لك المرتقى ... إذا كنت تبني وهم يهدمون
وكيف استنمت إلى فاسق ... وقارنته وهو بئس القرين
وقد أنزل الله في وحيه ... يحذر من صحبة الفاسقين
فلا تتخذ منهم خادماً ... وذرهم إلى لعنة اللاعنين
فقد ضجت الأرض من فسقهم ... وكادت تميد بنا أجمعين
تأمل بعينيك أقطارها ... تجدهم كلاباً بها خاسئين
وكيف انفردت بتقريبهم ... وهم في البلاد من المبعدين
على أنك الملك المرتضى ... سليل الملوك من الماجدين
وأن لك السبق بين الورى ... كما أنت من جلة السابقين
وإني احتللت بغرناطة ... فكنت أراهم بها عابثين

وقد قسموها وأعمالها ... فمنهم بكل مكان لعين
وهم يقبضون جباياتها ... وهم يخضمون وهم يقضمون
وهم يلبسون رفيع الكسا ... وأنتم لأوضعها لابسون
وهم أمناكم على سركم ... وكيف يكون خؤون أمين ؟
ويأكل غيرهم درهماً ... فيقصى ، ويدنون إذ يأكلون
وقد ناهضوكم إلى ربكم ... فما تمنعون ولا تنكرون
وقد لابسوكم بأسحارهم ... فما تسمعون ولا تبصرون
وهم يذبحون بأسواقها ... وأنتم لإطريفهم آكلون
ورخم قردهم داره ... وأجرى إليها نمير العيون
وصارت حوائجنا عنده ... ونحن على بابه قائمون
ويضحك منا ومن ديننا ... فإنا إلى ربنا راجعون
ولو قلت في ماله إنه ... كمالك كنت من الصادقين
فبادر إلى ذبحه قربة ... وضح به فهو كبش سمين
ولا ترفع الضغط عن رهطه ... فقد كنزوا كل علق ثمين
وفرق عراهم وخذ مالهم ... فأنت أحق بما يجمعون
ولا تحسبن قتلهم غدرة ... بل الغدر في تركهم يعبثون
وقد نكثوا عهدنا عندهم ... فكيف تلام على الناكثين
وكيف تكون لهم ذمة ... ونحن خمول وهم ظاهرون
ونحن الأذلة من بينهم ... كأنا أسأنا وهم محسنون
فلا ترض فينا بأفعالهم ... فأنت رهين بما يفعلون
وراقب إلهك في حزبه ... فحزب الإله هم الغالبون

الهوامش

* دراسة ساهم بها كاتبها في أعمال (المؤتمر الدولي الرابع للحضارة الأندلسية) الذي عقد في كلية الآداب بجامعة القاهرة في الفترة من ٣ - ٦ مارس ١٩٩٨ .

١ - انظر في ترجمة أبي إسحاق الإلبيري وأخباره :

ابن سعيد المغربي ، المغرب في حلى المغرب ، تحقيق د. شوقي ضيف (القاهرة ، دار المعارف الطبعة الثانية ، بلا تاريخ) ج ٢ ، ص ١٣٢ - ١٣٣ . شوقي ضيف ، عصر الدول والإمارات : الأندلس ، (القاهرة ، دار المعارف ، بلا تاريخ) ص ٢٢٥ - ٢٢٧ ، ٣٥٣ - ٣٥٦ . عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي (بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤) ج ٤، ص ٥٧٢ . ديوان أبي إسحاق الإلبيري ، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، (بيروت ودمشق ، دار الفكر المعاصر ، ودار الفكر ، الطبعة الأولى ١٤١١هـ/١٩٩١) مقدمة المحقق ص ٧ - ١٨. إميليو غرسية غومث ، مع شعراء الأندلس والمتنبي ، تعريب الدكتور الطاهر أحمد مكي (القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨) ص ٨٩ - ١٢٧ .

٢ - عبد الله بن بلقين ، مذكرات الأمير عبد الله المسماة بكتاب " التبيان " تحقيق ، ليفي بروفنسال، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٥) ص ص ٥٠ - ٥٥ ، لسان الدين ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة ، تحقيق ، محمد عبدالله عنان ، (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣) ج١ ، ص ٤٣٩ - ٤٤٠ . لسان الدين ابن الخطيب ، تاريخ أسبانية الإسلامية أو كتاب أعمال الأعلام ، تحقيق وتعليق إ. ليفي بروفنسال (بيروت ، دار المكشوف، الطبعة الثانية ، ١٩٥٦)، ص ٢٣٠ . ابن عذاري المراكشي ، البيان المغرب ، تحقيق ج. س. كولان ، وإ. ليفي بروفنسال ، (بيروت ، دار الثقافة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠) ج ٣ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٦ . شوقي ضيف ، عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ - ٢٢٧ .

٣ - مذكرات الأمير عبدالله ، ص ٣١ - ٣٢ ، ٣٨ ، ٤٨ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٣٧ - ٤٣٩ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ، ٨٩ - ٩٠ .

٤ - مذكرات الأمير عبدالله ، ص ٣٩ - ٤٢ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ . البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٣٤ ، ٤٤٠ ، عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ . تاريخ الأدب العربي ، ج ٤ ، ص ٥٧٢ . محمد عبدالله عنان ، دول الطوائف ، (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٩/١٣٨٩) ص ، ١٣٤ .

٥ - مذكرات الأمير عبدالله ، ص ٤٦ - ٤٨ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٤ - ١٣٥ .

٦ - البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ . وانظر أيضاً : مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٠

– ٥٣ ، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، (ليبيا – تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٣٩٨/١٩٧٨)، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٧ – ٧٦٩ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٥ ، ١٣٧ .

٧ – الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٨ .

٨ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٢ – ٥٣ .

٩ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٤٨ . الذخيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٦ . المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٤٤ ويلاحظ أن ابن سعيد المغربي قد نسب هذه الصفات إلى اسماعيل بن النغرلة بينما هي عند المحققين صفات لابنه يوسف .

١٠ – المغرب في حلى المغرب ، ص ٢ ، ص ١١٤ .

١١ – أبو محمد علي بن أحمد بن حزم ، الرد على ابن النغرلة اليهودي ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، (القاهرة ، مكتبة دار العروبة ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠) ص ٤٦ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ، ١١٣ .

١٢ – عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٣٥٣ . ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي ، (دار الفكر المعاصر)، مقدمة المحقق ، ص ٩ ، ١١ . وانظر أيضاً : ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي ، تحقيق محمد رضوان الداية (دمشق ، دار قتيبة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١) ص ١٠٢ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٤ – ٩٥ .

١٣ – ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ١٠٢ ، ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار الفكر المعاصر) ص ٩ . عصر الدولة والإمارات : الأندلس ، ص ٣٥٣ – ٣٥٤ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٥ .

١٤ – المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ .

١٥ – المصدر نفسه ص ١٣٢ – ١٣٣ . ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٦٢ .

١٦ – ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٨٩ – ٩٢ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ – ٢٣٣ . المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ – ١٣٣ . الإحاطة ، ج ٤ ، ص ٤٤٠ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٧ – ٩٨ . عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٣٥٤ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٥ – ١٣٦ .

١٧ – ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٨٩ – ٩٢ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ – ٢٣٣ . وانظر : مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ١٠٦ .

١٨ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٣٨ ، ٤٢ ، ٥٣ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣٠ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٣ ، ١٣٤ – ١٣٥ .

١٩ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٤٢ ، ٥١ ، ٥٥ . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٩ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٧ .

٢٠ – المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ – ١٣٣ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ ، ٢٣٣ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٨ . عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٦ ، ٣٥٤ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٥ .

٢١ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٤ . البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٦ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٧ .

٢٢ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٤ . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٨ – ٧٦٩ .

٢٣ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٤ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٧ .

٢٤ – الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٩ . البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ، ٢٦٦ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . أحمد بن محمد المقري ، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق ، د. إحسان عباس ، (بيروت ، دار صادر ، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م)، ج ٤ ، ص ٣٢٢ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٨ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٧ .

٢٥ – انظر : Islam in History, Bernard Lewis (London, Alcove Press Limited, 1973) pp 163, 322.

٢٦ – انظر : المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ – ١٣٣ .

٢٧ – انظر : أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ ، ٢٣٣ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . وانظر أيضا : مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ١٢٢ ، الهامش رقم ٢٨ فقد ورد فيه ما يلي : " ونص عبارة ابن الخطيب هناك : وكان مهلك هذا اليهودي بسبب شعر حفظ عنه ، يحرض صنهاجة عليه ".

٢٨ – انظر : أحمد مختار العبادي ، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس ، (الأسكندرية ، مؤسسة شباب الجامعة ، بلا تاريخ) ص ٢١١ .

٢٩ – نفح الطيب ، ج ٤ ، ص ٣٢٢ .

٣٠ – انظر : مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٢ .

٣١ – مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ٨٩ – ٩٨ ، ١٠٥ – ١٠٦ .

٣٢ – Islam in History, pp 158 - 165.

٣٣ – انظر مثلاً : شوقي ضيف : عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ – ٢٢٧ ، ٣٥٣ – ٣٥٤ . عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي ، ج ٤ ، ص ٥٧٢ – ٥٧٥ .

٣٤ – مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ٩٨ .

٣٥ – المرجع نفسه .

٣٦ – المرجع نفسه .

٣٧ – المرجع نفسه ، ص ١٠٥ .

٣٨ – المرجع نفسه ، ص ٩٧ – ٩٨ .

٣٩ – البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٥ – ٢٦٦ .

٤٠ – Islam In History, p. 163 .

٤١ – انظر مثلاً : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة (بيروت ، دار الغرب الإسلامي) ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١) ص ، ٧١ ، ٨٥ .

٤٢ – مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩١ – ٩٢ .

٤٣ – الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٥٤ ، ٧٦١ – ٧٦٥ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩١ .

٤٤ – مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٢ ، ٩٨ ، ١١٣ – ١١٤ وانظر أيضاً : Islam In History, pp 159, 320, 322 - 323 .

٤٥ – انظر القصيدة في : ديوان إبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٨٩ – ٩٢ . أعمال الأعلام ص ٢٣١ – ٢٣٣ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ١٢٥ – ١٢٧ .

رؤية جديدة لقصيدة قديمة



محمد عبدالعزيز الموافي

(١)

القصيدة للشَّنْفَرَى الذي يكتنف حياته غموض شديد لا يتفق وذيوعَ اسمه بين شعراء الجاهلية بعامة ، والشعراء الصعاليك بصفة خاصة . والقليل الذي جادت به المراجع عنه ينحصر في أنه من بني الحرث بن ربيعة بن الأَواس بن الحجر بن الهِنْو بن الأزد بن الغوث . أسرته بنو شبابة بن فَهْم بن عمرو بن قيس عيلان ، في ظروف غامضة كل الغموض ، ولم يزل فيهم حتى أسرت بنو سَلامان بن مُفرج (من الأزد) رجلاً من فهم ، أحد بني شبابة ، ففدته بنو شبابة بالشنفرى . ونشأ في بني سَلامان لا تحسبه إلا أحدهم ، حتى نازعته بنت الرجل الذي كان في حجره - وكان السَّلاميّ اتخذه ولداً وأحسن إليه - فقال لها الشنفرى ، اغسلي رأسي يا أخية ، وهو لا يشك في أنها أخته ، فأنكرت أن يكون أخاها ولطمته فذهب مغاضبا حتى أتى الذي أخذه من فهم قائلاً له : أصدقني ممن أنا ؟ قال : أنت من الأَواس بن حجر . فقال : أما أني لن أدعكم حتى أقتل منكم مائة بما استعبدتموني ![1]

ويروى أنه قد لزم دار فهم واستمر في الإغارة على الأزد حتى قتل منهم تسعة وتسعين ! ثم اجتمع له رهط منهم وتغلبوا عليه وقتلوه[2] . كما يروى أن سبب أسره ومقتله أن الأزد قد قتلت

الحارث بن السائب الفَهْمي ولم يعترف بقتله إلا حزام بن جابر . ولما ترعرع الشنفرى أخذ يغير على الأزد مع فهم حتى قتل منهم كثيرين آخرهم حزام بن جابر ، ثم يقتل الشنفرى على يد أُسيد بن جابر[٣].

وفي جو الغموض الذي يحيط بحياته يتسع المجال للأساطير التي تُروى حوله ؛ كمساحة الخطوة التي كان يخطوها أثناء عدوه والتي وصلت إلى إحدى وعشرين ذراعاً ! وكالذي يحكى من أنه بعد أن قُتل وطرح رأسه مر به رجل من الأزد فضرب جمجمته بقدم فعقرت قدمه فمات منها ، فتمت به المائة !![٤] وغير ذلك من الأخبار الخرافية التي تكثر حول المشهورين أو الأبطال الذين تجسد مواقفهم مطلباً أو تحوز إعجاباً ، تختلج به نفوس معاصريهم وأقوامهم .

ويروى ابن الأنباري رواية تفيد أن السبب في عداء الشنفرى المستحكم للأزد أن رجلاً منهم قتل أباه وهو صغير . ولما رأت أمه تراخي عشيرته في الثأر له رحلت إلى فهم ، ولم تزل فيهم حتى كبر الشنفرى ووقع في نفس " تأبط شراً " – الفهمي – موقعاً حسناً فأعجب به ، وعاونه هو وكثير من الفهميين على الثأر لأبيه . وهو نفسه يعترف بأن قومه أضاعوا أباه[٥] ويدعم هذه الرواية ما أورده صاحب الأغاني في الرواية الثانية من أن الشنفرى ورد منى وبها حزام بن جابر ، فقيل له : هذا قاتل أبيك[٦]، فشد عليه فقتله ، ثم سبق الناس على رجليه فقال :

قتلتُ حزاماً مهدياً بملبّد ... ببطن منىً وسْط الحجيج المصوِّتِ

ومهما يكن الغموض الذي يكتنف حياة الشنفري ، فإنه دُفع دفعاً إلى بغض قومه والنقمة عليهم ، بتأثير نشأته التي تجرع فيها مرارة الظلم والاستعباد والإهانة ، ثم بجواره للفهميين الثائرين المتصعلكين

وعلى رأسهم تأبط شراً[٧] الذي تعهـد بـوادر التمـرد عنـد الشـنفرى فأنماها وزادها حدة واتقاداً . وكان من الطبيعي أن يكون الأزديون – لما لاقاه فيهم وعاناه بسببهم – من أوائل المصطلين بنار ثورته الناقمة، بل لقـد صـاروا هدفـاً ماثـلاً لغزواته المستمرة هو ورجاله من فهـم ، " فكان يغير على الأزد على رجليه فيمن تبعه من فهـم ، وكـان يغـير وحده أكثر من ذلك "[٨].

(٢)

وتجربة الشاعر في هذه القصيدة تحتل فيها الأنثى مكانـاً بـارزاً تظل فيه هي المؤثر الأقوى في تلك التجربة . ولسنا نملك أمام غموض حياة الشنفرى أن نحدد نوعية العلاقة التي تربطه بهـا في الواقـع : هـل كانت محبوبة لـه حـالت ظـروف حياتـه دون الاقـتران بهـا ؟ أم أنهـا حبيبـة تزوجهـا وسـكن إليهـا ردحـاً مـن الزمـن حتـى اضطـرت إلى الانفصال عنه ؟ ذلك شيء لا يمكن القطع بـه . وكـل مـا يمكننـا هـو الحدس بأن أميمة كانت زوجاً له لأنه خلال تصويره لحياته معها لمـس كثيراً من جوانب حياتها البيتية الخاصة التي يتعذر معرفتها إلا لشخص لصيق بها .

وربما رجع هذا الظن ما يرويه أبو الفرج من أن بـني سـلامان سبت الشنفري وهو غلام فجعله الذي سباه في بهمة يرعاها مـع ابنـة له ، فلما خلا بها الشنفرى أهوى ليقبلها ، فصكت وجهه ، ثم سعت إلى أبيها فأخبرته ، فخرج إليه ليقتله ، فوجده وهو يقول :

ولو علمتْ تلك الفتاةُ مناسبي	ونسبَتَها ظلت تَقاصرُ دُونهـا
ألَيـس أبي خيرَ الأَواس وغيرها	وأمي ابنة الخيـرينَ لو تعلمينـها

فلما سمع قوله قال له : لولا أني أخاف أن يقتلني بنو سـلامان

لأنكحتك ابنتي . فقال : على إن قتلوك أن أقتل بك مائة رجل منهم، فأنكحه ابنته وخلى سبيله فسار بها إلى قومه فشدت بنو سَلامان خلافه على الرجل فقتلوه . فلما بلغ ذلك الشنفرى سكت ولم يظهر جزعاً عليه ، فأغضب ذلك زوجه وقالت له : لقد خِسْتَ بميثاق أبي عليك "[9].

وعلى ذلك فربما كانت أميمة هي ابنة السَّلاميّ التي نعم الشنفرى بزواجها فترة من الزمن عاش خلالها حياة غريبة على حياته القلقة الثائرة المصبوغة بالدم . وهذا بدوره يساعدنا على فهم تجربته الفنية وتصويره لها في هذه القصيدة التي تعتبر هي الأخرى غريبة بين نتاجه الشعري الذي يدور حول صراعه المرير مع بني سَلامان وغاراته المستمرة عليهم ، وتربصه الدائم بهم وضحاياه العديدين منهم ، وكذلك حول تصعلكه وفقره وهزاله وتشرده ونقمته على مجتمعه وحقده الأسود عليه .

(٣)

على أية حال علينا الآن الإصغاء إلى صوت الشنفرى في هذه التجربة المتفردة بين نتاجه ، حيث تحتل فيها المرأة (أميمة) مساحة واسعة ، وحيث تجاوز الشنفرى واقعه وأخلص نفسه لواقع فني جديد تمثل خلاله تجربته (الفنية) وصورها تصويراً فنياً تمثل في هذه القصيدة.

وليس من الضروري أن يكون الشاعر قد مر بهذه التجربة في واقع حياته المعيشة . لأن الذي يعني دارس الأدب هو نجاح الشاعر في تصوير تجربته ، ولا يعنيه كثيراً أن يبحث عن معاناة الشاعر لها حقيقة في حياته أو عدم معاناته .

يقول الشنفري :

١ – أرى أمَّ عمرو أجمعتْ فاستقلَّتِ ... وما ودَّعتْ جيرانَها إذ تولَّتِ[10]

٢ – وقد سبقتنا أم عمرو بأمرها ... وكانت بأعناق المطيِّ أظلَّتِ[11]

٣ – بعينيَّ ما أمستْ فباتتْ فأصبحتْ ... فقضَّتْ أموراً فاستقلت فولَّتِ[12]

٤ – فوَاكبدا على أميمةَ بعدما ... طمعتْ ، فهبها نعمةَ العيش زلَّت[13]

٥ – فيا جارتي وأنت غيرُ مليمة ... إذا ذُكرتْ ، ولا بذاتِ تَقَلَّتِ[14]

٦ – لقد أعجبتني لا سَقُوطاً قناعُها ... إذا ما مشتْ ، ولا بذات تلفُّتِ

٧ – تبيتُ بُعيد النوم تُهدي غَبوقها ... لجارتِها إذا الهديةُ قلَّت

٨ – تحلُّ بمنجاةٍ من اللَّوم بيتَها ... إذا ما بيوتٌ بالمذمَّة حُلَّت[15]

٩ – كأنَّ لها في الأرض نِسْياً تقصُّه ... على أمِّها وإن تُكلِّمكَ تَبْلَتِ[16]

١٠ – أميمةُ لا يُخزى نَثَاها حليلَها ... إذا ذُكر النسوان عفَّت وجلَّت[17]

١١ – إذا هو أمسى آب قرةَ عينه ... مآبَ السعيد لم يسلْ أين ظلَّتِ[18]

١٢ – فدقَّتْ وجلَّتْ واسْبكرتْ وأكملت ... فلو جُنَّ إنسانٌ من الحسن جُنَّتِ[19]

١٣ – فبتنا كأنَّ البيتَ حُجِّر فوقنا ... بريحانةٍ ريحتْ عِشاءً وطُلَّتِ[20]

١٤ – بريحانةٍ من بطن حَلْيةَ نوَّرتْ ... لها أرجٌ ، ما حولها غيرُ مُسْنِتِ[21]

١٥ – وباضعةٍ حمرِ القِسِيِّ بعثْتُها ... ومن يغزُ يغنم مرةً ويُشمَّتِ[22]

١٦ – خرجنا من الوادي الذي بين مِشعل ... وبين الجَبا هيهات أنشأتُ سُرْبتي[23]

١٧ – أُمشِّي على الأرض التي لن تضُرَّني ... لأَنكِيَ قوماً أو أصادفَ حُمتي[24]

١٨ – أُمشِّي على أيْن الغَزاةِ وبُعْدها ... يقرِّبني منها رَوَاحي وغُدْوتي[25]

١٩ – وأمِّ عيال قد شهدتُ تقوتهمْ ... إذا أطعمتْهم أوتحتْ وأقلَّتِ[26]

٢٠ – تخاف علينا العيلَ إن هي أكثرتْ ... ونحن جياعٌ. أيَّ آل تألَّتِ ؟![27]

٢١ – (وما إنَّ بها ضِنٌّ بما في وعائها ... ولكنها من خِيفة الجوع أبقتِ)[28]

٢٢ – مصعلكةٍ لا يقصُرُ السِّترَ دونها ... ولا تُرتجى للبيت إن لم تبيِّتِ[29]

٢٣ – لها وَفْضة فيها ثلاثون سَيْحفاً ... إذا آنست أُولي العِديِّ اقْشعرَّتِ[30]

٢٤ – وتأتي العديَّ بارزاً نصفُ ساقها ... تجولُ كعيْر العانَةِ المتلفِّتِ[31]

٢٥ – إذا فزعوا طارتْ بأبيضَ صارم ... ورامتْ بما في جَفْرها ثم سَلَّتِ[32]

٢٦ – حسام كلون الملح صافٍ حديدُهُ ... جُرَازٌ كأقْطاع الغدير المنعَّتِ[33]

٢٧ – تراها كأذناب الحِسيل صَوادراً ... وقد نهلتْ من الدماء وعلَّتِ[34]

٢٨ – قتلنا قتيلاً مُهدياً بملبِّدٍ ... جمار مِنىً وسْط الحجيج المصوِّتِ[35]

٢٩ – جزينا سَلامانَ بن مُفرجَ قرضَها بما قدَّمتْ أيديهمْ وأزلَّتِ[٣٦]
٣٠ – وهُنِّئَ بي قومٌ وما إنْ هَنأْتُهمْ وأصبحتُ في قومٍ وليسوا بمُنْيَتي[٣٧]
٣١ – شفينا بعبد الله بعضَ غليلنا وعوفٍ لدى المعْدَى أوانَ استهلَّتِ[٣٨]
٣٢ – إذا ما أتتني ميتتي لم أُبالِها ولم تُذْرِ خالاتي الدموعَ وعمَّتي
٣٣ – (ولو لم أرِمْ في أهل بيتيَ قاعداً إذنْ جاءني بين العمودَيْن حُمَّتي)[٣٩]
٣٤ – ألا لا تَعُدْني إن تشكَّيت، خُلَّتي شفاني بأعلى ذي البُرَيْقَيْن عَدوتي[٤٠]
٣٥ – وإني لحلو إن أُريدتْ حلاوتي ومُرٌّ إذا نفسُ العزوف استمرَّتِ[٤١]
٣٦ – أبيٌّ لما آبى سريعٌ مَبَاءتي إلى كلِّ نفسٍ تنتحي في مسرَّتي[٤٢]

(٤)

أول ما يلفت النظر إلى هذه القصيدة التي تمثل الأنثى أبرز خيط في نسيجها الشعري ، هو ذلك الرباط الخفي الدقيق بين مطلعها وختامها . هذا الرباط المتمثل في شعور المرارة والأسى واليأس ، والذي اتخذ مظهرين مختلفين للنظرة الأولى ، وهما في الحقيقة يصدران عن نبع واحد هو المرأة وتجربته معها . وفيما يلي البدء والختام تظل هي الجزء البارز والمؤثر في القصيدة .

يبدأ الشاعر قصيدته بتصوير " صدمة الفراق " التي سببت له شعوراً عميقاً بالمراراة والأسى واليأس ، أدى إلى تجسيم إحساسه بـ " الفقد " تجسيماً شمل مظاهر الحياة من حوله . وهو بتلك البداية متأثر بآخر وأقوى الانفعالات المسيطرة على مشاعره . حينما التاع لمشهد الرحيل الحزين لموكب أميمة الذي ابتلعته الصحراء الواسعة ، فضلاً عن توفيقه الفني في البدء من النهاية ثم " الارتداد " إلى الجوانب التي يريد تصويرها من تجربته معها .

ها هي ذي أميمة ترحل وتصبح " ماضياً " بعد أن كانت

حاضراً يملأ حياته بهجة وأنساً . ويسيطر " الماضي " و" الرحيل " على مشاعر الشنفرى سيطرة طاغية تنعكس في هذا الحشد الضخم من الأفعال الماضية في مفتتح القصيدة ، فنرى حوالي خمسة عشر ماضياً (أجمعت ، أستقلّت ودَّعت ، تولّت ، سبقت ، كانت ، أظلّت، أمست ، باتت ، أصبحت ، قضَّت ، استقلّت ، ولّت ، طمع ، زلّت) وإذا تأملنا هذه الأفعال وجدنا في ستة منها حروف الهمزة – ذا النطق الصعب والجرس الشديد – وكأنه ترجيع لأنات الشاعر الحزينة ترجيعاً يتجاوب مع ما قد توحي به " الشدة " من القلق العنيف في ستة أخرى من الأفعال .

إن الماضي هنا ماض سعيد ولذلك فلوعة الشاعر عليه لوعة مضاعفة ، وشعوره بسرعة انقضائه شعور حاد مرير ؛ فقد عقدت أميمة العزم على الرحيل بسرعة خاطفة " أجمعت فاستقلت " لدرجة أنه لم يصدق عينيه وهو يرى سمر الليل وأحاديث الرحيل تتحول إلى واقع أليم يحاول الهرب منه دون جدوى (" أرى أم عمرو " كما جاء في رواية أخرى للبيت) وكأنه يستكثر على هذه السيدة التي يقدرها ويكنى عن اسمها أن تفعل ما فعلت ، بل وتنفذه بهذه السرعة ، وأكثر من ذلك أنها لم تصغ لنصح المفضلين للبقاء فاستبدت برأيها ونفذته " قد سبقتنا أم عمرو بأمرها " وإزاء ذلك كله سيطر الرحيل على مشاعر الشنفرى ، حتى صار لا يبصر أمامه سوى أعناق الإبل تملأ الأفق أمام ناظريه وتتهادى بمن فوقها من الأحبة الراحلين "وكانت بأعناق المطي أظلت " ثم " سالت بأعناق المطي الأباطح ".

وتلح " صدمة الفراق " على الشاعر أكثر فأكثر خلال تلك الزفرة اللاهبة " بعينيّ " وهو لا يكاد يصدق انهيار كل آماله بهذه السرعة العجيبة وهذا التوالي المخيف ، وعجزه عن أن يفعل شيئاً

يوقف به ما يحدث ويخفف من سرعة إيقاعه الرهيب " أمست فباتت فأصبحت فقضت فاستقلت فولت " متمثلة في توالي حرف العطف "الفاء " وكثرته بين الأفعال الماضية .

وإذن فهو لا يملك إلا الأسى لما وقع والتحسر على انهيار آماله ، والندم على أنه أطلق لها العنان " فواكبدا - ورُوي فوَاندَامَا - على أميمة بعد ما طمعت ، ثم التماس العزاء شأن المصاب بكارثة، في إطلاق الفروض المهدئة والمخففة لما يعانيه " فهبها نعمة العيش زلت"! والاستسلام لليأس العاجز ، فهو إحدى الراحتين ، كما يقال!

(٥)

كان من الطبيعي أن يحاول الشنفرى بعد " صدمة الفراق " التماس العزاء تخفيفا لما تجرعه من عذاب . وإذا حاولنا تمثل تجربته ، التي تكاد تنطبق على من عانى مثلها من البشر ، أمكن أن نتخيله قد قبع في خيمته بعد رحيل " أميمة " وهو يعاني من صمت قاتل ، ويقيم بينه وبين المحيطين به حاجزا صفيقا تحول بينهم وبين الاقتراب من أعماقه بغية التنفيس عما يغلي بداخلها من انفعالات .

ثم تتغلب " إرادة الحياة "، ويخفف مرور الزمن آثار الصدمة شيئاً فشيئاً ، فيتجه الشنفرى إلى ذكرياته مع أميمة ليقتات منها ، ويرطب بعذوبتها جفاف حياته القاسي بعد رحيلها ، لكنه يكتشف أنَّ ما مضى قد مضى ولن يعود ، وأنه وإن أعطاه حق التجول بين تلك الذكريات والتنعم بها والسعادة لاستعادتها ، فإنه يريد الواقع وينشد السعادة في هذا الواقع . وتلك هي العلاقة العجيبة التي عانى من استمرارها : يلجأ إلى الخيال ويفرح به لأنه يعطيه كل ما يشاء . على حين أنه يريد الحقيقة وينشد الواقع الذي لا يعطي كل شيء ، بل هو قد حرمه من كل شيء !

ولما لم تظهر نتيجة ملموسة لتلك المحاولة ، لجأ إلى محاولة أخرى هجر فيها الوحدة والانعزال ، والخرط – أو عاد إلى الانخراط – وسط جماعته من الصعاليك . فأشاد بهم وبقيادتهم ، وتحدث عن أسلوب حياتهم ولمس جوانب مضيئة من هذه الحياة . وتريث أمام دوره البارز في هذا المجتمع . ويبدو أن ذلك كله كان نوعاً من العزاء ومحاولة منه للهروب من المحنة التي تجرعها .

لكن هذه المحاولة لم تكن أفضل من سابقتها في تحقيق ما أراد فلم تنسه المغامرات الكثيرة التي خاض غمارها جرحه الغائر في أعماقه، ولم تطفىء الدماء الغزيرة التي أهرقها نيران مصيبته التي تكوي أعماقه . ولذلك وجدناه في ختام تجربته حزيناً يزفر زفرات اليأس والقنوط ، ليتعانق هذا الختام مع البداية الأسيفة الملتاعة للتجربة. وتظل " الأنثى " وراء ما عاناه في البدء والنهاية .

حقيقة حاول الشنفرى في ختام تجربته التماسك ولمَّ شَتات نفسه الممزقة ، والظهور بمظهر الهدوء والوقار ، وهذا شيء طبيعي بعد محاولات العزاء التي التمسها ، وتأثير الزمن الذي يخفف الجراح ويأسوها . بيد أن حزنه – بل ويأسه – يمكن لمسه بسهولة من خلال تعبيره عن تجربته . فعلى الرغم من أنه ينهي تطوافه في المغامرة وإراقة الدماء بسعادته الغامرة لثأره من ظالميه " بنو سَلامان بن مُفرج " – على الرغم من ذلك نلمس حزنه الدفين غائراً وسط تلك الهالة التي أراد بها أن يوهمنا أنه تجاوز محنته تماماً :

إذا ما أتتني ميتتي لم أبالها	ولم تُذر خالاتي الدموع وعمَّتي
ولو لم أرِمْ في أهل بيتيَ قاعداً	إذنْ جاءني بين العمودَيْن حُمَّتي

فالنفي في البيت الأول هنا ربما كان أدل على الإثبات من

الاعتراف . ولا يعدو هذا النفي أن يكون دعوى إنسان مهزوم يحاول أن يخفف من الحزن الذي تجرعه في حياته ، وإلا فما هي تلك الآمال العذاب التي حققها ، والتي تجعله يستقبل نهايته بابتسامة الرضا وعدم المبالاة ؟!

والبيت الثاني وإن برر به منهج حياته الذي اختاره أو أريد له، فإنه يحمل شحنة طاغية من الأسى الدفين ، لأن هذه الحياة القلقة التي عاشها كانت – دون شك – أحد الأسباب التي نفّرت أميمة منه وفرقت بينها وبينه ، وهو نفسه يشعر بمرارة وحدته على الرغم من محاولته الاستعلاء عليها ، ورفضه المواساة من أصدقائه " ألا لا تعُدْني إنْ تشكّيتُ ..." موهماً نفسه بأن كثرة غزواته ، وغزارة الدماء التي أهرقها يمكن أن تغطي على الجرح الغائر في أعماقه " شفاني بأعلى ذي البريقَيْن عَدوتي " فهذا الجرح لم يبرأ بكثرة الكر والفر . فظل يتوق إلى لحظة الهناءة التي عاشها مع " أميمة " وبدا وكأنه – عبر الفلوات الشاسعة التي تفصل بينهما – يخاطبها ويمنيها الأماني العذاب، ويذكّرها ببعض الجوانب المضيئة من حياته معها ، واعداً إياها بالكف عما أغضبها منه من سلوك ومحذراً لها من استمرار القطيعة ، مع نغمة استعلاء وأنفة وحزم غير مستغربة منه :

وإني لحلوٌ إن أُريدتْ حلاوتي ومرٌّ إذا نفسُ العزوفِ استمرَّتِ

بل إنه هنا يبدو وكأنه يحمِّلها بعض التبعة فيما انقلبت إليه حياته ، فهي لم تمّني نفسها كثيراً بالأخذ على يديه والحيلولة دونه ودون الطريق الذي اختاره أو أريد له ، توحي بذلك " إن " الدالة على الشك والتقليل . على حين تشير " إذا " إلى تحقق عزوفها عنه وإهمالها شأنه ، فصار إلى ما صار إليه من حقد ومرارة وثورة على مجتمعه .

(٦)

لمسنا الرابطة الخفية الدقيقة بين بدء القصيدة وختامها ، ورأينا مشاعر الأسى تعصف بوجدان الشنفرى بعد رحيل أميمة المفاجيء ، ثم من خلال الزفرات اليائسة الآملة اللائمة التي أطلقها في ختام التجربة .

وفيما بين البدء والختام كانت للشاعر محاولات عديدة التمس في بعضها العزاء من خلال الاستغراق في ذكرياته السعيدة مع محبوبته ، وحاول في بعضها الآخر الهروب من واقعه الأليم إلى الانخراط مع جماعة الصعاليك أو استئناف حياته السابقة معهم ، بتعبير أدق .

ويلاحظ أنه خلال استغراقه في الذكريات أكثر من الحديث عن أميمة بضمير الغائب ، ولم يخاطبها إلا في الشطر الأول من البيت الخامس الذي يعتبر أول الأبيات في استرجاعه ذكرياته معها . وهو في هذا الخطاب يناديها بـ " يا " المشعرة بالبعد ويجعلها " جارته " بعد أن كانت قريبة إليه لصيقة به . ويكنى عنها بـ " أم عمرو " أو يذكر اسمها – تلذذاً وتعذيباً – حين يندبها " على أميمة ".

وهذا يشعرنا بأنه بدأ يدرك حجم الصدمة التي تعرض لها ، ولذلك وجدناه بعد هذا الخطاب القصير في بداية البيت الخامس ، يتحدث عنها بضمير الغائب ، ويستمر هذا الحديث طوال تجواله بين ربوع ذكرياته معها . نعم لقد غابت وصارت حياته معها ماضياً لا سبيل إلى استرجاعه . وإذن فليس أمامه إلا استرواح نسماته ، والهروب إلى أيامه السعيدة .

وخلال استغراقه في هذا الماضي يصوره في صورة مثالية تبدو

من خلالها صاحبته موسومة بكل جمال محوطة بكل إجلال . وهذا طبيعي من محب تتلون نظرته لماضيه تبعاً لمشاعر الحب والتحسر التي تضطرب بها جوانحه . فليس بعجيب أن يضفي البهاء والكمال على هذا الماضي الذي ذهب ولن يعود .

وإذا نظرنا إلى موقف الشنفرى من زاوية أخرى لفت انتباهنا شيء طريف ، فهذا الصعلوك الثائر على مجتمعه الرافض لقيمه يقف أمام القيم الخلقية المتعلقة بالمرأة وقفة إذعان وتسليم ، بل إعجاب وإجلال ! ولا ندري هل كان ذلك لأنه صور هذه القيم من خلال المرأة التي أحبها فانعكست مشاعره على تصويره ؟ أم أن السبب الحقيقي لذلك هو أن القيم المتعلقة بالمرأة في العصر الجاهلي قد رسخت رسوخاً قوياً ، وضربت بجذورها في أعماق التربة ، فصارت من العراقة والثبات بحيث استعصت على تلك الهزات الاجتماعية التي تمثلت في ثورة الصعاليك ؛ فلم تكن هدفاً من الأهداف التي قصدوا إلى تغييرها ، بل إنهم رضوا عنها وأعجبوا بها وتقبلوها قبولاً حسناً .

من هنا جاء هذا الشعر على لسان الثائر المارد " الشنفرى " وكأنه – على امتداد عشرات القرون – يمسك بيده شعلة مضيئة تهتدي بها المرأة العربية ، أو المسلمة ، وتحاول الاقتراب من هذا "المثل الأعلى " للزوجة الصالحة . وتأنف بعزة وكبرياء ، من الاستسلام لعقلية القطيع ، والانقياد وراء التقليد الأعمى لكل ما هو بعيد عن مثلنا وقيمنا وحضارتنا .

فالمرأة الجاهلية قد تمكنت ، على ما هي فيه من فقر وبداوة ، أن تحقق لزوجها ما توفره له الزوجة الصالحة من الدعة والهدوء والسعادة ثم جاء الإسلام فجعل من " الزوجة المسلمة " نموذجاً رفيعاً يحق للمرأة من كل دين أن تعتز بوصول بنات جنسها إلى هذا

المستوى السامق ، وها هي ذي أم المؤمنين السيدة خديجة (زوجة مخضرمة) اقترنت بالرسول صلى الله عليه وسلم ، وهي مزودة بتلك القيم العظيمة في العصر الجاهلي فوقفت منه عقب نزول الوحي عليه، ذلك الموقف النادر الذي شدت فيه من أزره ، وعاونته على امتصاص قسوة المفاجأة ، موقنة بأن الله لن يخزيه أبداً . ثم أهلّ الإسلام الحنيف فوجد التربة خصبة في هذه الناحية فأنْمى نباتاتها الغضة ، وأكمل البناء الأخلاقي الوليد . وصدق الله العظيم " ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة ".

وإذن فالمرأة الجاهلية لم يكن يشيع فيها هذا النوع الناشز الذي لا يرعى حرمة العشرة بينه وبين الزوج ، ولا تصمد معه في مواجهة المحن والأرزاء وتقلبات الأيام ، كما أنه لم يشع بين نساء هذا العصر تلك المرأة التي شذت عن القيم الخلقية للعصر ، وتحولت إلى دمية كل مهمتها تحقيق المتعة الهابطة للشاذين من الرجال . مع ملاحظة أن بعض الشعراء – كامرئ القيس – قد بالغوا في تصوير "غزواتهم " النسائية ، فأظهروا النماذج التي تحدثوا عنها في صور هابطة مقززة لا شك أنها كانت منفرة لأذواق مجتمعهم الذي لم ينجح تماماً في الضرب على أيديهم ، ليكفوا عن شذوذهم وفجورهم ، واكتفى بنفيهم من بين صفوفه ، ليعيشوا ، بعيداً عنه ، حياتهم اللاهية الماجنة .

مهما يكن من شيء فقد آن أن نعود إلى تأمل سيطرة الأنثى على تجربة الشاعر من خلال الاستغراق في تصوير ما بهره فيها . والمثير للإعجاب حقاً أن الصفات التي بهرت هذا " الصعلوك المتمرد" يتصل معظمها بالقيم الخلقية الرفيعة . وعندما تحدث عن جمالها الجسمي جمع فأوعى ، وأشعرنا بأنه يحتل مرتبة تالية في الأهمية لصفاته

الخلقية العالية التي تحلت بها داخل بيتها وخارجه . ولذلك لم يكن غريباً منها – وهي مَن هي – هذا الموقف المتفرد المتمثل في رضائها بـ " الشنفرى " بما يوحي به اللفظ من دمامة الخلقة !.

لقد كانت أميمة خارج بيتها حيية متحجبة ، يوحي مظهرها بالاحترام ويجبر عليه ، وهي جد حريصة على الالتزام بهذا المظهر ، فهي لا تفتعل مواقف تؤدي إلى التخلص من الحجاب وسقوط خمارها، وحتى إذا حركه الهواء مثلاً ، فسرعان ما تعيده إلى حالته الأولى . هذا من حيث مظهرها واقفة لأمر ما خارج بيتها ، فإذا ما سارت في الطريق فهي تغض بصرها ولا تميل يمنة أو يسرة . ومن هنا حق للشاعر – وحق لنا معه – أن يصيح تلك الصيحة المعجبة المؤكدة التي نكاد نلمس خلالها إشارة يديه لمزيد من التأكيد ! ثم يصور حياءها من خلال التجسيد لمظاهر العفة التي تعد خلقاً أصيلاً من أخلاقها ، وذلك عن طريق الجملة الاسمية المنفية المشعرة بالثبوت والدوام " لا سقوطاً .. ولا بذات تلفت "

لقد أعجبتني لا سَقُوطاً قناعها إذا ما مشتْ ، ولا بذات تلفُّتِ

وهذه الزوجة – كما توحي القصيدة – تعيش في رفَه من العيش تظلله تلك السعادة التي تنعم هي وأسرتها بها . لذلك تحرص – شأن الإنسان النبيل – على أن تضاعف سعادتها بإشراك الآخرين من جيرانها الأدنيْن الغابطين لها المراقبين لما ترفل فيه من حلل السعادة. فهي لا تحرم جيرانها من خيرات النعم الوفيرة التي تتمتع بها. بل وتتعمد إخفاء ما تفعل ؛ فهي تنتظر حتى يجن الليل ويهدأ الكون وترسل بعطائها إلى هؤلاء المحتاجين . وهذا أساس طيب لخلق رفيع زكاه الإسلام ورغّب فيه " ورجل تصدّق بصدقة فأخفاها حتى لا تعلم شماله ما تنفق يمينه " ولا نظن أن هذه المرأة ذات الخلق الرفيع

فعلت ذلك من وراء ظهر زوجها ، بل لابد أنه كان عالماً به سعيداً بما تفعل مباركاً له . وانظر إلى الوقت الذي تهدي فيه إنه " إذا الهدية قلّت " وهو وقت الجدب – وما أكثر ما تجدب الصحراء ! – الذي يستحث الإنسان على الشح ، تغلباً على هذا القحط الذي لا يعلم له نهاية !.

وخلال تصويره لسلوكها يوحي بأن سعادتها تظلل غيرها ، وخيرها يشمل جيرانها – رغم تعمدها إخفاء ما تفعل – أن تذيع "سمعتها الطيبة " بين مجتمعها ، فلا يوحي ذكرها بغير الإشادة بها والإجلال لها . وأن تحتل قمة رفيعة لا يلحقها ذم . من خلال تلك الصورة الفنية التي يساعد " تحل " و " بمنجاة " على تجسيدها . وتزداد الصورة جمالاً إذا اعتمدنا الرواية الأخرى التي تجعل " البيت " فاعلاً لـ " تحلّ " ، حيث تبدو " أميمة " مَجمَعاً للقيم النبيلة التي تشع الطهر والعفاف في أرجاء المكان الذي تعيش فيه .

وقبل أن يعدد صفاتها الخلقية النبيلة داخل بيتها ، يعود فيستكمل صورتها خارجه ، فيصور طريقتها في السير ، وكيفية حديثها تصويراً رائعاً :

كأن لها في الأرض نِسْياً تقصُّهُ   على أمّها ، وإن تكلمك تَبْلَتِ

فهي من شدة حيائها إذا مشت كأنها نسيت شيئاً مهماً في مكان ما ، لذلك تقصد هدفها من أقرب الطرق ، ولا تضيع وقتها في غير ما هدف خارج بيتها . وانظر إليها إن اقتضى الموقف حديثاً معها اختصرت فيه ، شبيهاً بمن يرسل برقية يدفع في كلماتها أجراً ! وقد نجح الشاعر من خلال تلك الصورة البسيطة الموحية بالصدق أن يجسد إحساسه تجاه " أميمة " التي سيطرت على وجدانه بتلك الحركة السريعة الباحثة عما نسيته ، والكيفية التي توجز بها قولها .

ربما كان الأولى أن يلي البيت التاسع " كأن لها ..." البيت السادس " لقد أعجبتني ..." ليكتمل تصويرها خارج بيتها دفعة واحدة ، بدلاً من إقحامه وسط الأبيات التي تصورها داخل بيتها .

وقد أدى هذا السلوك الرفيع إلى أنها أصبحت تشرف الرجل الذي تنتسب إليه " وترفع رأسه " عالياً بين أقرانه ، لأنه لا يسمع عنها إلا كل خير ، وهي بين قريناتها مرتفعة الهامة ، حسنة السمعة . ويكاد " ثناها " المعطر بين الناس يتجاوب مع " نِسْياً " و" تَبلت "، بل ويصبح تتويجاً رائعاً لهما ، أما " النسوان " التي ربما لا يسيغ البعض استخدامها فلم يكن لها عند الشاعر هذا الإيحاء الذي قد ينفر منها .

وبيت يشيع فيه مثل هذه المودة والمرحمة والسكينة ، يجذب ربه نحوه ، ويجعله دائماً مشوقاً إليه ، لأنه سيلقى تلك الشريكة التي تقَر بها عينه ، والتي حولت بيته إلى جنة صغيرة يشيع فيها الحب والسعادة ، فبيته ليس كبعض البيوت التي تتحول إلى " قوة طاردة " للأزواج ، فيضطرون إلى تعويض تعاستهم في الخارج بما يعود على بيوتهم بالضرر البالغ . وبمزيد من الإخلاص في الإصغاء إلى الشنفرى، نلاحظ أنه يلتفت ويخبر عن نفسه بـ " أمسى " مع أنه صعلوك يفرض عليه أسلوب حياته عدم العودة في " المساء " الذي يعود فيه البشر العاديون إلى بيوتهم . أفلا يجوز لنا الظن بأن " أميمة " بذلت معه جهداً جهيداً ليكف عما هو فيه ويعود إنساناً سوياً ، وأن الشاعر ربما تاقت نفسه إلى الاستجابة لها ، أو أنه ربما قد استجاب لها نوعاً ما ؟!.

وبعد أن رسم الشاعر هذه اللوحة الخلقية البديعة لتلك الزوجة ، كأنه خشي أن يظن بها أن مميزاتها انحصرت في الجانب الخلقي (وما أعظمه من جانب) وربما كان حرصها عليه نوعاً من

تعويض نقص في جمالها الجسمي ولذلك وصف جمالها وكشف عن روعته في بيت مركز مشحون بالإيحاءات المتنوعة الدلالة :

فدقّتْ وجلّت واسبكرّت وأُكملت فلو جُن إنسان من الحسن جُنّتِ

فجسمها بلغ غاية التنسيق ، فدقت أعضاؤه التي يحب فيها ذلك ، كما عظمت وكبرت الأعضاء الأخرى التي ينبغي أن تكون كذلك .. وبعد هذا الوصف البليغ المشحون احتار فيما يختاره من صفاتها الجمالية لأنها كثيرة تفوق الحصر فقال " وأُكملت " بالبناء للمجهول الموحي بعجزه عن حصرها فليس في جسمها شيء يعاب ، بل هي كاملة مكملة . وقد زانت هذا الجمال العظيم بدماثة أخلاقها، وتواضعها الجم ، فهي لا تدل به على زوجها ، ولا تندفع بسببه إلى ما يشين ، مع أنها لو فعلت لكان لها العذر كل العذر " فلو جُن إنسان من الحسن جُنت "!

هذه المرأة التي جمعت بين الحسنين : الأخلاق الرفيعة والجمال الساحر قد ملأت على زوجها حياته وأخصبتها ، وأعطته خير ما يعطاه المرء في دنياه " زوجة صالحة : إن نظر إليها سرَّته ، وإن غاب عنها حفظته " ولذلك رسم لها هذه الصورة البديعة فهي زهرة فواحة حركتها رياح هادئة ، فعبقت بشذاها وعطرها المكان الذي تحل فيه بعد أن سما به عن اللوم والمذمة " تحلُّ بمنجاة " لكن متى يحدث هذا ؟ في المساء ، وقت الدعة والهدوء والتأمل في الكون والحياة " فبتنا " و"ريحت ، عشاء " وما إن يتنفس الصبح حتى تتهيأ هذه الزهرة الفواحة – أو الزوجة المثالية – لاستقبال قطرات الندى التي تتلألأ على أوراقها ، وتعكس أشعة شمس الصباح المبهجة ؛ فهي صباح مساء ، صورة للبهاء والألق والإشراق :

فبتْنا كـأن البيتَ حُجر فوقنـا .. بريحانة ريحت عِشاء وطُلّتِ

واستمراراً في الإشادة بها وبما تشعه في الأمكنة التي تحل فيها من طهر وعفاف ، يختار لها – أولهذه الريحانة – أطيب البقاع وأزكاها وأخصبها " بطن حلية " و" الأرج " هنا بانتشار عطره وسعادة الناس بعبيره ، يكمل " نَثّاها " الطاهر العفيف الذي تتعطر الألسنة به .

(٧)

يبدو أن محاولات " أميمة " لم تنجح في استنقاذ الشنفرى من التصعلك وأنه قد عجز عن تلبية تلك الأمنية التي جاشت بين جوانحه فترة تمنى خلالها أن يعود بشراً سوياً " يُمسي " كما يمسي الناس العاديون إلى بيوتهم ، وعندما أخفق عاد إلى التصعلك ! ولم تطق هي الاستمرار معه " فأجمعتْ واستقلّتِ . وما ودَّعت إذ تولّتِ ".

ويلاحظ أنه في تصويره لعودته إلى التصعلك – أو استمراره فيه – يصدر عن مشاعر حزينة تعتبر استمراراً لسيطرة الأنثى على التجربة ، وبروز هذه السيطرة بحيث كانت أبرز الخيوط في نسيجها الشعري . و" باضعة " التي بدأ بها تصوير تلك الموجة من تجربته ، تشي بذلك ؛ فقد أوردها مؤنثة مع أنه يعني بها قوماً غزاة من الصعاليك تحت قيادته ! وكأنه بـ " باضعة " يستعيد ذكرياته مع تلك الأنثى التي تعددت الأفعال المسندة إليها في الأبيات الماضية ، استعادة مليئة بالأسى والحسرة على الرغم من محاولته الاستعلاء عليها بابراز قيادته للصعاليك " بعْثُها " وتأكيده لنجاته من الأخطار المحدقة به " لن تضرَّني " وإغاظته أعداءه " لأنكِي قوماً "، لأن هذا كله لم يغط على شعوره بالفشل ، ووعيه بمصيره ورهبته منه وحزنه عليه " ومن يغزُ

يغنم مرة ويُشمَّتِ "؛ فهو إن ظفر مرة يفشل مرات عديدة ! كذلك فإن رغبته في إغاظة أعدائه لم تلهه عن مصيره المخفوف بالمخاطر "لأنكي قوماً أو أصادفَ حُمتي " ولا عن وعورة طريقه الشاق المليء بالأهوال التي يبرزها همز الفعل وتشديده " أمشِّي على الأرض..." ثم تكراره " أمشِّي على أيْن الغزاة ...".

وتظل تلك السيطرة بارزة في تصويره لـ " تأبط شراً " القطب البارز بين جماعة الصعاليك ، لأن الأنثى مازالت تلح على وجدانه ، فهو يطلق عليه " أم عيال "! حقيقة إن الأزد تسمي رأس القوم أما . وأن اللسان روى عن الشافعي قوله : " العرب تقول للرجل يلي طعام القوم وخدمتهم : هو أمهم " واستشهد الشافعي بهذا البيت . لكن الحقيقة الأخرى التي لا تقل عن تلك صدقاً ، أن الشنفرى لم يكن وفياً للكيان القبلي إلى الحد الذي يدخل بعض لهجاته المحلية في اللغة المشتركة ؛ وهو الذي سفك الدم دون أن يرعى حرمة الأشهر الحرم ولا قداسة المكان :

قتلنا قتيـلاً مُهـد يـا بملبِّـدٍ جمارَ منىً وسْطَ الحجيج المصوِّتِ!

فمن المستبعد أن يظل على امتداد سبعة أبيات يتحدث عن "تأبط شراً " حديثه عن أنثى ، لمجرد التمسك بلهجته الأزدية دون أن يكون لنا الحق في أن نستشف من ذلك دلالة أعمق تتجاوز الدلالة القريبة ، وفهماً أدق يتسق مع حالته الشعورية !

وقد يكون التأنيث مبرراً في تصويره لما تبرع فيه الأنثى من نحو " تقوتهم ، أوْتحتْ ، تخافُ علينا العيْل " لكنه بحاجة إلى المراجعة والتأمل عندما يسند إلى تأبط شراً في مواطن لا تحتمله فهو يسميه "مصعلكة ... إذا آنست أولي العدى اقشعرَّت ! وتأتي العدى " و" طارتْ بأبيضَ صارمٍ ".

إن تصوير " تأبط شراً " على هذا النحو الذي تبدو فيه حنكته في تدبير حياة رعيته من الصعاليك داخل مواطنهم ، وشجاعته في قيادته لهم خارج هذه المواطن – ربما كان صدى لتصوير أميمة داخل بيتها وخارجه ، على مابين الموقفين من تناقض ! بل إن هذا التناقض بينهما قد يدعم ما تزعمه من أن إبرازه للقلق والتوتر والمعاناة المستمرة في حياة الصعاليك قد يوحي بحسرته العميقة على ماضيه الهادي الآمن الذي ولّى ! فضلاً عن أن بعض صوره الجميلة لـ " تأبط شراً " تكاد تشير إلى أن طيف أميمة مازال متجسداً أمام ناظريه ، وسلوكها المثالي مازال يملأ خياله ، حتى إنه ليداعبه معجباً متعجباً من تلك السياسة الحكيمة " أيَّ آلٍ تألَّتِ ؟! " بضمير الأنثى ، أيضاً !

وقد استمر الشنفرى في تصويره لحياة الصعاليك تحت قيادة "تأبط شراً " محافظاً على الأداء الفني الجيد لتجربته . فهو يصور ثقة " تأبط شراً " الزائدة بقوته وامتزاجه بجماعته بتلك الصورة الدالة " مُصعْلِكة لا يقصُرُ الستر دونها " وحذره الزائد وحياته القلقة الوجلة بقوله " إذا آنستْ أولي العديِّ اقشعرَّتِ " بما توحي الكلمة الأخيرة من احتشاد وتوتر . واستعداده المستمر لدرء المخاطر بأنها – تأبط شراً – تأتي العديَّ " بارزاً نصفُ ساقها " بما في ذلك من تجسيد لهذا الاستعداد . وقضائه السريع على أعدائه بتلك الصورة المليئة بالحياة والحركة والثقة " تجول كعيْرِ العانةِ المتلفّت ".

وكان من الطبيعي أن يقف في حديثه عن تأبط شراً والصعاليك أمام السلاح ، لما له عند الجاهليين – والصعاليك بصفة خاصة – من أهمية فائقة . لكنه لم يوفق تماماً في تصويره للسيف .

حسام كلون الملح صافٍ حديدُه جُراز كأقطاع الغدير المُنعَّت
تراها كأذناب الحسيل صوادرًا وقد نهلَت من الدماء وعلَّتِ

فالسيف الباتر لا يتجانس مع الغدير الذي يداعب النسيم مياهه فتلتذ الأذن بخريرها وتبهج العين حركتها وصفاؤها . وهذا التنافر بين طرفي الصورة هو ما نلحظه في تشبيه السيوف بأولاد البقر التي تهز ذيولها فرحاً برؤية أمهاتها بما يوحي به ذلك من حنان ومرحمة لا ينسجمان مع الدماء الغزيرة التي تريقها السيوف " نهلت من الدماء وعلّت ".

(٨)

يبدأ الشنفرى الموجة الأخيرة من تجربته بارتداد إلى ماضيه ، مبرزاً من خلاله مسؤولية قومه عما أصابه في بدء حياته من حيف واضطهاد وتشريد زرع في قلبه كراهة مجتمعه والنفور منه نفوراً أدى إلى حقده الدائم عليه وحربه المستمرة ضده . فهو يثأر لنفسه بقتل حزام بن جابر ، الذي قيل إنه قاتل أبيه ، دون مبالاة بحرمة المكان والزمان حيث يسفك دمه بمنى وسط الحجيج ، ليشفي نفسه مما بها من قومه (سَلامان بن مُفرج) الذين أسروه فداء وفرحوا به ، على حين أنه شعر بغربته بينهم فكان وبالاً عليهم لأنه مقتهم " ليسوا بِمُنْيتي " وظل غريباً بينهم " ليسوا بِمَنْبِتي " فأشبعهم قتلاً وتنكيلاً .

وعلى الرغم من الضجيج العالي لهجماته والدماء الغزيرة التي يسفكها انتقاماً من ظالميه ، يطفو شعور المرارة والأسى ليغلف التجربة بنفثة ملتاعة من قلب دام ظل ينزف منذ بدايتها حتى نهايتها ، ليتعانق البدء والختام عناقاً يبرز وحدة الشعور المسيطر عليها . ومن الطبيعي أن يتزيى هذا الشعور هنا بزي التجلد والحكمة ، لأنه شعور محارب

قديم أجبره تقدم السن على التصالح مع الزمن ! هذا التصالح الذي يطفح باليأس والمرارة على الرغم من محاولته الاستعلاء على واقعه :

إذا ما أتتني ميتتي لم أبالها ... ولم تُذر خالاتي الدموع وعمّتي

إن نفيه هنا يكاد يوحي بعكس ما ينفيه على حين أن تأكيده لتحقق كل أمانيه يشف عن حسرة دفينة في أعماقه " ألا لا تعذُني .. شفاني بأعلى ذي البُرَيْقَيْن عَدْوتي " تلك الحسرة التي يعلو صوتها في تلك النفثة الأخيرة العاتية اللائمة لهؤلاء الذين لم يتفهموا ظروفه ، ويسبروا أغواره ، وعلى رأسهم أميمة التي لم تصبر عليه وتركته للأيام تنهشه بأنيابها ، مع أنها ربما لو صبرت لاستنقذته من كثير مما دهمه الدهر به لأنه لم يكن شراً محضاً بل فيه إلى جانب الشر جوانب أخرى مضيئة تنتظر من يجلوها ويحسن توجيهها :

وإني لحلوٌ إن أُريدتْ حلاوتي ... ومُرٌّ إذا نفسُ العزوفِ استمرّتِ
أبيٌّ لما آبى سريعٌ مباءتي ... إلى كل نفس تنتحي في مسرّتي

الهوامش

١ - الشنفرى اسمه وقيل لقب له .

والأواس والحِجر يجوز فيهما فتح أولهما وكسره . و" الهِنو " ورد بكسر الهاء وسكون النون بعدها همزة " الهِنْء " والشنفرى معناه : عظيم الشفة . وهو ابن أخت تأبط شراً وضرب به المثل في العدو فقيل " أعدى من الشنفرى " وهو ثالث اثنين : تأبط شراً وعمرو بن بَراق من العدائين الذين يعدون على أرجلهم فلا يدركهم الطلب ولا تلحقهم الخيل . انظر الأغاني "دار الكتب المصرية " ١٧٩/٢١ . والمفضليات تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون . دار المعارف . القاهرة ١٩٨٩ ص ٢٧ ، ١٠٨ .

٢ - الأغاني ٢١ / ١٨٠ - ١٨٤ وقد أورد أبو الفرج رثاء " تأبط شراً " له . كما أورد دهشه لموقف الفتاة منه ، مع أن نسبه يعلو نسبها " أنا ابن خيار الحجر .. وأمي ابنة الأحرار وقد نقبل منه شرف النسب الذي ادعاه لأبيه ، أما الذي يثير الشك فهو وصفه لأمه بأنها " ابنة الأحرار "، لأنها في الغالب أمة سوداء ورِّثت ابنها معظم ملامحها الحسية ، كما كانت أمومتها له حائلاً بينه وبين الانتساب إلى أبيه العربي الشريف ! وهو نفسه في الشعر الموجه للفتاة يعترف بأنه هجين " بما ضربت كفُّ الفتاة هجينَها ".

٣ - الأغاني ١٨٤/٢١ - ١٨٥ .

٤ - الأغاني ١٨٦/٢١ ، ١٩٤ . وقريب من هذا ما يُحكى من لقاء الغول لتأبط شراً الأغاني ١٢٨/٢١ ، ١٣٤ .

٥ - شرح المفضليات لابن الأنباري (بيروت ١٩٢٠) ص ١٩٦ - ١٩٨ .

٦ - لا تخلو هذه الرواية من اضطراب لأنها تبدأ بأن المطالَبَ بثأره أخو الشنفرى وليس أباه . الأغاني ١٨٤/٢١ .

٧ - الشائع أنه خال الشنفرى . يقول محققاً المفضليات عنه ص ٢٠ " وسيأتي وصف جيد له في قصيدة ابن أخته الشنفري " وفي ص ١٠٨ عند حديثها عن الشنفرى يقولان : " وهو ابن أخت تأبط شراً ". وتأبط شراً عربي صلبية ينتهي نسبه إلى قيس عيلان بن مضر بن نزار ، ولعله كان أخا لأم الشنفرى من الأم . انظر الأغاني ١٢٧/٢١ .

٨ - الأغاني ١٨٠/٢١ .

٩ - الأغاني ١٩٤/١٩٢/٢١ وخلافه : بعده، أي بعد رحيل الشنفرى . وخِسْتَ بميثاق أبي لم تف به .

١٠ - أجمعت : عزمت أمرها . استقلت : ارتحلت .

١١ - سبقتنا بأمرها : استبدت واستأثرت به . وكانت : أي فجأتنا بالإبل حتى أظلتنا بها .

١٢ – بعيني : يأسف أن يرى رحيلها ولا حيلة له .

١٣ – زلّت : ذهبت ، من قولهم زل عمره : ذهب .

١٤ – غير مليمة : لا تفعل ما تـلام عليـه . فقلت : تبغضت . وقولـه " ولا بـذات تفلـت " أي : ليست ممن يقال فيها أنها تقلت فأضاف الفعل على تقدير ولا بذات صفة يقال لها من أجلها تقلت فلانة .

١٥ – تحل : يتعدى إلى نصب المفعول بنفسه كما هنا (تحل ... بيتهـا) وبـالحرف : المنجاة : مفعلـة من النجوة وهي الارتفاع .

١٦ – النسي : الشيء المفقود المنسي . تقصـه : تتبعـه . أمها ، بفتح الهمزة : قصدهـا . تبلـت : توجز.

١٧ – النثا : بالقصر : ما أخبرت به عن الإنسان من حسن أو سيء .

١٨ – آب : رجع . قرة عينه : بهجتها وسعادتها . وقرة مفعول على أن آب متعد بنفسه . أو هي منصوبة على نزع الخافض .

١٩ – فدقت : صغر في جسمها ما يجب فيه ذلك . جلت : عظمت وسمنت (في أعضاء الجسم التي يزيدها ذلك جمالاً) اسبكرت : طالت الطول الملائم لجسمها .

٢٠ – حُجر : أحيط . ريحانة : زهرة ذات عبق جميل . ريحت : حركتها الريـح فنشـرت عطرهـا في المكان المحيط بها . طُلت " أصابها الطلل .

٢١ – حلية : واد بتهامة . الأرج : توهج الريح وتفرقها . المسنت : المجدب .

٢٢ – الباضعة : القاطعة ، يعني قوما غزاة . حمر القسي : غـزوا مـرة بعـد مـرة فـاحمرت قسـيهم . بعثها : بعثت هؤلاء وغزوت بهم . يشمّت : يهزم .

٢٣ – مشعل ، والجبا : موضعان . السربة : الجماعة . وأنشأت سـربتي : أي أظهرتهـم مـن مكـان بعيد .

٢٤ – لن تضرني : لا أخاف بها أحداً . لأنكى : أُصيب . الحمة : المنية .

٢٥ – أمشي : إشارة إلى غُزوه على رجليه . أين الغزاة : مشقتها .

٢٦ – أراد بأم عيال تأبط شراً ، لأنهم حين غزوا جعلـوا زادهـم إليـه . والأزد تسـمى رأس القـوم وولي أمرهم " أماً " أوتحت " أعطت قليلاً .

٢٧ – العيل والعيلة : الفقر . أي آل تألّت : أي سياسة ساست ؟

٢٨ – ضن : بخل ، وهو بكسر الضاد ، والفتح لغة فيه .

٢٩ – مصعلكة : صاحبة صعاليك . لا يقصر الستر دونها : مكشوفة .

٣٠ – الوفضة : جعبة السهام . السيحف : السهم العريض النصل . آنست : أحسست . العـدّى : القوم يعدون راجلين .

٣١ – بارزاً نصف ساقها : يريد أنه مشمر جاد . العير : حمار الوحش . العانة : القطيع من حمر الوحش شبه " تأبط شراً به لأن الحمار أغير ما يكون .

٣٢ – الأبيض : السيف الصارم القاطع . الجفر : كنانة السهام .

٣٣ – الجراز : السيف القاطع . أقطاع : جمع قطع ، فبكسر فسكون ، كالقطعة .

٣٤ – الحسيل : جمع حسيلة ، وهي أولاد البقر . شبه السيوف بأذناب الحسيل إذا رأت أمهاتها .

٣٥ – مهدياً : محرماً ساقَ الهدْي . وبملبد : بمحرم لبد رأسه ، أي جعل في رأسه شيئاً من صمغ ليتلبد شعره .

٣٦ – سلامان بن مفرج : هم الذين أسروه فداء . أزلَّت : قدمت .

٣٧ – يريد : هنيء بي بنو سلامان حين أخذوني في الفدية ، وما انتفعوا بي . بمنيتي : أي ليس هؤلاء القوم ممن أحب وأتمنى . وروى " بجنبتي " أي بأصلي وعشيرتي .

٣٨ – الغليل : حرارة العطش ، وهو هنا العطش إلى القتل . عبدالله وعوف : من بني سلامان بن مفرج . المعْدَي : موضع العدو ، والمراد ساحة القتال . أو إن استهلت : في الوقت الذي ارتفعت فيه الأصوات للحرب .

٣٩ – لم أرم : لم أبرح . العمودين : لعله أراد بهما عمودي الخباء . الحمة : المنية .

٤٠ – الخلة : الخليل . ينهي خليله أن يعوده إذا مرض . وذلك أنه مطلوب يلزم القفز مخافة الطلب . ذو البريقين : موضع . العدوة : المرة من العدو . يريد أن سرعة عدوه سلاح يشتفي به كراً وفراً .

٤١ – العزوف : المنصرف عن الشيء . استمرت : استفعلت من المرارة .

٤٢ – المباءة : الرجوع تنتحي في مسرتي : تقصد إلى ما يسرني .



سُلطويّة الأخير في (بائية) النابغة الذبياني



شريف بشير أحمد

تمتلكُ الأنا المعرفيـة القـدرة علـى التصـرف الإرادي باللغـة ، وتشكيل أنساقها الصورية ، وتوجيه الفكرة الذهنية بغائية ذاتيـة ؛ إلى أن يتسلَّط الآخـر علـى موضوعـة النـص بوجـوده الحقيقـي خارجـه ، فينشأ حدثٌ محكومٌ بنسقٍ ثنائي تشعر معه الأنا بقيدٍ يقيدها ، ويشوبها بالنقص في الرأي ، والفعل ؛ وهـي تخضـع لقوانينـه الوضعيـة وبذلـك تمارس الأنـا نشـاطها الإنساني في عـالم محـدود تغـالب فيـه العوائـق ، وتحاول أن تنتصر على ما فيه من عقبات ، وتؤكـد أن أفعالها ليسـت عفوية لا ضابط لها ، ولا نظام يحكمها ، بل هي أفعال معقولـة تسـتند إلى مـبررات ، وتهـدف إلى غايـات تبحـث بهـا عـن الحقيقـة المعنويـة بحماسة دائبة .

وتتمظهر في (بائيـة) النابغـة الذبيـاني ثنائيـة الأنـا الـتي يسـتتر وراءها النابغة الذبياني ، الإنسان الذي تضغـط عليـه مشـكلة واقعيـة يروم أن يتحـرر منهـا حتـى يكتسـب قيمـة إنسـانية ، والآخـر الـذي يتقمصه النعمان بن المنذر بوصفه ملكاً مهاباً تصدر أفعاله عن تصميـم عقلي وذهني ، وعـن إرادة لهـا قـدرة المبـادأة ، فيتشـكل نسـق ثنـائي متقابل واقعياً ، وشعرياً قد لا تتكافأ موازينـه الـتي تصطـدم بـالضغوط غير الشرعية التي يثيرها النص لغوياً .

ومنـذ المطلـع يسـير النـص في نسـقٍ ثنـائي يوحـي بـه البنـاء

السردي؛ ويتحول به النابغة الذبياني بالكلمة من التقوقع إلى التكوين الذي يعيد به بناء ذاته بناءً جديداً ترفض بـه واقعاً يثير الأنا بشكل أساسي .

١ - أتاني - أبيت اللعنَ - أنكَ لمتني وتلكَ التي أهتمُّ منهـا وأنصـبُ[1]

٢ - فبتُّ كـأنَّ العائداتِ فرشـنَ لي مراساً ، به يُعلى فراشـي ويقشـبُ

تحاول (الأنا) أن تثبت شخصيتها ، وتقرر وجودها الإنساني في عالم الأشياء بدلالة الفعل (أتاني) الذي يحمل في طياته نبأ لـه إشارة انفعالية ترغب (الأنا) في التخلص من مضمونه الخبري الملتصق بهـا ، وتنفي بداهة مصداقيته بفعل الوطأة النفسية التي هيمنت على (الأنـا)؛ فتجسَّمت الوطأة في ثنايا الفعلين (أهتم وأنصب) في سياق المصالحة الذهنية مع الآخر ، وخلق مسارب مشروعة للوئام .

وتكشف جملة (أبيت اللعن) منزلة (الآخر) الواقعية ، وفوقيته الحقيقية على (الأنا) بوصفه قرين الثناء في الرؤيـة والسـلوك يكتسب بها ديمومة في الفعل الناشط المرغوب فيه ، تحجب به اللعنة عنه ؛ فـلا يجرؤ غيره على مذمَّته لمروءتـه ؛ ولا يستجلب لنفسـه لعنة نظرائـه ، ومن دونه . والجمع بين الفعلين (أهتم وأنصب) جمعاً نفسياً وسـلوكياً معلناً يحيلنا إلى أثرة (الآخر) عند (الأنا) ، ومعاناة (الأنـا) مـن سطوة (الآخر) المتغلغلة في شآبيب فعل اللوم الصريـح (المتني) ؛ وإن بعـدت المسافة بينهما ، وتطاول زمن الفرقة .

ويشكل الفعل (المتني) عقـدة نفسية للأنا تظهر آثاره بغتـة بفعـل صدمـة النبـأ . وإذا كـان زمـن فعـل اللـوم منقضيـاً في الحقيقـة اللفظية ، إلا أنه مستمرلإ في الأثر الضاغط على (الأنا) ؛ وكـأنَّ لـوم

الآخر غير متوقع ، ولم تحسب له (الأنا) حساباً قيمياً قياساً على العلاقة التي كانت تجمع بينهما في زمن سابق .

ويمثل الفعل (بثّ) رد فعل تنهض به (الأنا) تعبيراً عن لحاجتها من فعل (اللوم) ؛ فكأن الشاعر بالبيتوتة يصور أناه المعذبة بعلة قذف بها الآخر . وهذا العذاب نفسي في كينونته ، جسديّ في كيفيته ؛ لأن المخيلة الشعرية حسمت الأثر ، فإذا بالأنا تتخيل نفسها مرضت حقيقة مرضاً تستحق به العيادة . وتتمكن (الأنا) من تحويل فعل العيادة والزيارة من فعل إيجابي تستأنس به ، إلى فعل سلبي تتألم منه بقسوة تتجدَّدُ ، وحركة تشتدُّ . وبدلاً من أن يخفت الألم بطيب الحديث ، وحُسن اللقاء ؛ تضاعف ، وتثاقلت حماته ؛ فإذا بالأنا تتوهم ، وتتسرب كفاءة التركيز الذهني منها ؛ فتظن ظناً شعريا - تتقرب به إلى الآخر - أنّ عائداتها فرش لها فراشاً من الشوك تكتوي به وخزاً مكروراً . وواضح أن دلالة الشوك معنوية ، وليست مادية ، وخيالية وليست حقيقية ، إلا أنها موصولة سياقياً بفعل اللوم ، وكأنّ اللوم يساوي الشوك ، ووطأة الفعل القولي توازي في الشدة وطأة الألم الذي يتغلغل في ثنايا الجسد .

وبذلك يسطو الآخر على حرية (الأنا) ، ووعيها الآني ، ويسلبها الإرادة التي تُميزُ بها بين ما هو حقيقي - واقعي ؛ وما هو متخيل مهوم - وإن كان في سياق شعري عُني فيه النابغة الذبياني برصد الحدث الفعلي ، وبالتصريح المباشر بالموضوع ؛ لنتابع إشاريات النص ، والإيحاءات المبثوثة في ثناياه .

٣ - حَلفتُ ، فلمْ أتركْ لنفسكَ ريبةً وليسَ وراءَ اللهِ للمرءِ مذهبُ
٤ - لئن كنتَ قد بُلّغْتَ عني خيانةً لمُبلِغُكَ الواشي أغشُّ ، وأكذبُ

بدأت (الأنا) سلسلة من الأفعال القولية تواجه بها آثار (اللوم) وتبحث عن أسبابه لإبطالها . ويعد الفعل (حلفت) بداية تمتلك بها (الأنا) التعبير عن آرائها ، وتفكيرها ؛ لتدافع عن نفسها . إذ وجدتْ في القَسَم وعاءً للفكرة الحرة ؛ وتجسيداً للذات الإنسانية ؛ له قداسة في الذهن ، والواقع تتخلص به من (اللوم) ؛ وتوحي للآخر بأن حرية الكلمة هي الطريق الوحيد لكشف الحقيقة التي كثيراً ما يتأخر كشفها بالتجربة ، والمعرفة ، والخبرة . وإن كانت (الأنا) قد تنازلت عن جزء من مقوماتها الشخصية لمصلحة الآخر في أثناء صياغة الجملة (لم أترك لنفسِكَ ريبةً) . وهذا التنازل تستهدف به (الأنا) الخير لنفسها دون الأذى ، والبناء الوجودي دون الهدم . ولو كانت الصياغة البنائية للجملة (لم أترك لنفسي ريبة) ؛ لتمضخّمت (الأنا) تضخماً يدل على ضمورها في الواقع ، ولبقيت سجينة نسق ينكر عليها حريتها ، فلا تستطيع مجادلة (الآخر) ، ومحاورته بالبرهان، والمعاينة .

وتفترض (الأنا) أنّ)مبلغاً ← واشياً ← كذّاباً ←غشاشاً) قد تقوّل عليها ؛ فأوغر صدر (الآخر) الذي تحامل على (الأنا) ؛ فأصدر عقاباً نفسياً عليها تجسد باللوم من غير أن يتأمّلَ قبل أن يحكم، وأن يقيم التجربة والمشاهدة قبل أن يلوم ؛ وكأن (الآخر) قد وقع تحت سيطرة (المُبلّغ) ؛ وينطوي على نقصٍ ، أو خطأ في فهم حرية الكلمة ؛ وكأنه في تلك اللحظة لم يكن سيد نفسه التي ضعفت أمام سرد (المبلّغ) .

ويبدو أنّ (الأنا) ماتزال تخفي سبب (اللوم) الذي غيّر مسارب الود بينها وبين الآخر ؛ وتحاول تغيير المضمون القولي الذي أوقد غضب الآخر ، وهذه مرحلة تمهيدية من مراحل الإقناع ،

والتفاهم . وأدركت (الأنا) بوعيها المستفزّ أن جزئيات معنوية مكروهة تتمحور في الوحدة الدلالية (خيانة) ينفر منها الآخر نفوراً يوازي نفور الأنا منها بعد أن أصبحت حقيقة واقعية تلاحقها ظلاً مرعباً . وبذلك تتعادل (الأنا) مع (الآخر) في النفور من الصفة المكروهة التي تُعَدُّ واقعاً مرفوضاً يجب هدمه . وبذلك يستطيع النابغة الذبياني أن يحارب (الخيانة ← الوشاية) ، وما تحتويه من هم ، ويبددها بقوة الحقيقة ؛ كي لا يقوى أثرها ؛ فتسقط قواه في بؤرة الضعف ، ويستولي عليها الخوف ؛ فإذا بالأنا تقضي علانية بصدقها ، وكذب المبلغ – الواشي ؛ بل ترسخ فيه الصفة المذمومة بوصفه (الأغشَّ الأكذبُ) تأبيداً تنتفي به القيمة التفاضلية المؤقتة ؛ لأنه يمتهن الغش والكذب . وبذلك تبرأ (الأنا) من مجموعة الصفات الدنيئة المتقوقعة في الألفاظ المكروهة (ريبة – خيانة – غش – كذب) ؛ فإذا بها تمتلك قوة تعبيرية آنية تكيفها لكي تكسب توازنها الذي جردها من القوة والتوازن زمناً محدوداً لا تملك به القدرة على التصرف الإرادي.

٥ – ولكنني كنتُ امرأً ليَ جانبٌ ... مِنَ الأرضِ ، فيه مُسْتَرادٌ ومذهبُ
٦ – ملوكٌ وإخوانٌ ، إذا ما أتيتُهم ... أُحَكَّـمُ في أموالهم ، وأُقَـرَّبُ
٧ – كفعلِكَ في قومٍ أراكَ اصطنعْتَهم ... فلمْ تَرَهُـمْ ، في شكْرِ ذلكَ ، أذْنَبوا

تنتقل (الأنا) من الجهل إلى المعرفة محولة تحويلاً فاعلاً ، وتدريجياً الفكرة الموضوعية إلى حقيقة مفهومية تحقق فيها (الأنا) ذاتها تحقيقاً له وحدةٌ واقعيةٌ تتمثل بالإرادة الحرة في الاختيار الوجوديِّ . ويكشف السياق أن (الأنا) قد تفهمت بوعي سلوكي جوهر (اللوم)، ومضمون الوشاية التي أثارت حفيظة الآخر ؛ إذ يلجأ النابغة الذبياني إلى الاستدلال الموضوعي الذي يستميل به (الآخر) ، ويمتص غضبه

برويّة يسرد بها غائية تحوله المؤقت منه إلى سواه . وتكمن (الخيانة) المزعومة بهذاالتحول المفاجيء الذي لم تدرك ذهنية الآخر دوافعه الإنسانية بوصفها صور من ور المصير الضروري .

وتكشف المصادر أن النابغة الذبياني كانت له حظوة في بلاط النعمان بن المنذر – ملك الحيرة – ؛ وكان شاعره الذي يلهج به نموذجاً للمروءةِ العربية ، وظلَّ زماناً لا يفد على الغساسنة لِما كان بينهم وبين المناذرة من التباغض والشحناء[٢] . وكان بلاط النعمان بن المنذر يموج بالشعراء ، أمثال : أوس بن حجر التميمي . والمثقَّب العبدي ، ولبيد بن ربيعة العامري ، وعدي بن زيد العبادي والمنخّل اليشكري[٣] . ولكنّ النابغة الذبياني لجأ إلى الغساسنة في بلاد الشام ؛ لأنهم أسدوا للشاعر وقبيلته معروفاً حينما أطلقوا أسراهم ؛ والشاعر يعترف لهم بالفضل ، ويشكرهم على صنيعهم . ويُروى أنّه لما أغار النعمان بن وائل بن الجلاح الكلبي على بني ذبيان أخذ منهم ، وسبى سبياً من غطفان . وأخذ عقرب بنت النابغة الذبياني ، فسألها : مَنْ أنتِ ؟ فقالت : أنا بنتُ النابغة . فقال : والله ما أرى النابغة يرضى بهذا منّا . فأطلق له سبيَ غطفان وأسراهم . وكانت ذبيانَ من قبائل غطفان . فقال النابغة في مدحه :

– لَعَمْري لنعمَ الحيُّ صَبَّحَ سِرْبَنا	وأبياتنا يوماً بذاتِ المُراوِدِ[٤]
يَقودُهُمُ النعمانُ منه بمُحْصَفٍ	وكَيْدٍ يَغُمُّ الخارجيَّ مُناجِدِ
سَبَقْتَ الرجالَ الباهِشِينَ إلى العُلا	كَسَبْقِ الجوادِ اصطادَ قبلَ الطَّوارِدِ
عَلَوْتَ معَدّاً نائِلاً ونِكايةً	فأنتَ لِغَيْثِ الحمدِ أولُ رائدِ

ومكثَ النابغةُ يمدحُ الملوكَ، والأمراء من الغساسنةِ ؛ فقال يمدحُ عمرو بن الحارث الأصغر بن الحارث الأكبر الغساني :

– وثِقْتُ لهُ بالنصر إذ قيلَ قد غَـزَتْ ... كتائبُ من غَسَّانَ غيرُ أشائبِ (٥)
إذا ما غَـزَوا بـالجيش حَلَّقَ فوقَهـم ... عَصَائبُ طَـيرٍ تهتـدي بعصـائبِ
يُصَاحِبْهُمْ حتـى يُغِـرْنَ مُغَـارَهُمْ ... من الضَّاريـاتِ بالدِّمـاءِ الـدَّواربِ
تَراهُنَّ خَلْـفَ القـومِ خُـزْراً عُيونُهـا ... جُلُوسَ الشُّيوخِ في ثيابِ المرانبِ
جَوانـحُ قـد أيقَـنَّ أن قبيلَـه ... إذا مـا التقى الجمعانِ أولُ غـالبِ

وصنعَ علقمة الفحل صنيع النابغة الذبياني ؛ فرحل إلى بـلاط الحارث بن جبلة بن أبي شَمِر الغساني الذي حارب بني تميم ، وانتصـر عليهم ، وأخذ أسراهم ، وفيهم شَأْسٌ أخـو علقمـة ، فأسـرع علقمـة يمدح الحارث ، ويطلب منه :

– وأنـتَ الـذي آثـارُهُ في عَـدُوِّهِ ... من البؤسِ والنُّعْمَى لَهُنَّ نـدوبُ (٦)
وفي كـلِّ حَيٍّ قـد خَبطتَ بنعمـةٍ ... فَحُـقَّ لِشَـأْسٍ مـن نَـداكَ ذنـوبُ

وبذلكَ ندرك أن أفعال النابغة الذبياني ليست وليدة نـزواتٍ عارضـة ، وأهـواء عـابرة لا سـبيلَ إلى تحديدهـا ، بـل ثَمَّـة توحُّـدٌ بـين البواعث والأفعال يحولُ الإرادةَ إلى الفعل الـذي تُثبتُ بـه الشخصيةُ حريتها في عالم الأشياء الذي تُعيدُ فيه (الأنا) ترتيبَ الحدثِ الواقعـي ، وتُضفي عليه رؤيتها حتـى تتوافـقَ الـدلالاتُ المرتَقَبـةُ ، وتنسـجمُ مـع (الأنا) وهي تنادي بحريةٍ موضوعيةٍ لا يتناقضُ فيها الآخر مـع طبعـهِ ، وعقلهِ المتحرر الذي قَبلَ به وفادة حسـان بـن ثـابت إليـه ؛ فأكرمـه ، وسمع شعره فيه . ويدركُ النعمان بن المنذر خصمه عمرو بـن الحـارث الغساني هو ممدوح حسان بن ثابت ، وقد كان ينزل به ، وبغـيره مـن أمراء الغساسنة ؛ وله فيه مطولة مشهورة يقول في تضاعيفها :

أولادُ جَفنـةَ حـولَ قـبرِ أبيهـمُ ... قَبرِ ابنِ مَارِيَـةَ الكريمِ المفضـلِ (٧)
بِيضُ الوجـوهِ كريمـةٌ أحسـابُهُمْ ... شُـمُّ الأنـوفِ مـن الطِّـرازِ الأوّلِ

وبذلك يقيم النابغة الذبياني موازنة سلوكية بينه وبين حسان بن ثابت ، وعلقمة الفحل . ويعادل معادلة فكرية بين الغساسنة والمناذرة ؛ ولا يفاضل بينهما . وكأنّه يمتص غضب (الآخر) ، ويُعيدُ إليه توازنه النفسي الذي فقده في لحظة باطلة يسطو بها على حرية الأنا التي تُعدُّها مرادفةً للإنسانية .

ويبدو أن الشاعر يستثير الآخر بوصف الغساسنة بالإخوان بعد وصفهم بالملوك ؛ حتى يكسب نتاج مروءته بالعفو بعد أن حفظ الغساسنة منزلته ؛ فرفعوها ؛ فجعلوه قرينهم ، ومن صرحائهم دون مواليهم ، فشكرهم . وكأنّ (الأنا) تنتظر من (الآخر) فعلاً يفوق فعل خصومه معها ؛ أو يساويها بنظرائها الذين شكروا ، فيما أذنبوا ، أو خانوا . فإذا بالخيانة ، والوشاية ، والكذب ، ذنوبٌ يبرأ منها النابغة الذبياني ، ويُعاقب عليها النعمان بن المنذر .

وتشكل الأفعال المتتالية (أتيت – أقرب – أحكم) رؤية مستقيمة تصعد بها الذات الشاعرة درجات مرموقة في المجاورة الملوكية ، وتشعر بحرية غير مضغوطة ، وبحركة غير مربوطة بقيود خانقة . وندرك بدلالاة تلك الأفعال أن الغساسنة غيّروا في صفة الشاعر الشاكر لنعمتهم فإذا به يحكّم حكومة معنوية ، ويقرَّب دون قرابةٍ دمويةٍ ؛ إغراء للآخر بالمماثلة في الفعل معه دون سواه .

٨ – فلا تتركنّي بالوعيد ، كأنّني إلى الناسِ مَطْليٌّ به القارُ ، أجْرَبُ

إن الوعيد يعيق تفكير (الأنا) ؛ وتظل به أسيرة العالم المحسوس، والحدود الضيقة في العالم المحيط بها ؛ وتتألّم منه ، وتشقى بالتفكير به ؛ لأنه يقض عليها مضجعها بوصفه قيداً لا يفنى بغير العفو، ولا ينقرض بغير المروءة ؛ ويسيطر به الآخر على (الأنا)

بالعنف والسطوة . وكأنّ الآخر بالوعيد قد وضع قيوداً ، وحدوداً ، لا تنسجم وطبيعة الأنا . حيث أفقد الوعيد (الأنا) حقّها في الوجود ، وأنكر عليها حرية الكلمة ؛ فيلاحقها ظلاً وخيالاً مرعباً نفثته ذاكرة النابغة في غير قصيدة مكث فيها (الوعيد) وحدة دلالية مركزية في أبيات متفرقة ، وهي :

* أُنْبِئْتُ أنّ أبا قابوسَ أَوْعَدَني ... ولا قرارَ على زَأْرٍ مِنَ الأسدِ[8]
* وعيدُ أبي قابوسَ في غيرِ كُنْهِهِ ... أتاني ودوني راكِسٌ فالضَّواجعُ[9]
* أتوعِدُ عبداً لم يَخُنْكَ أمانةً ... وتترُكُ عبداً ظالماً وهو ضَالعُ[10]

ونلحظ أن (الأنا) قد تصاغرت بالوعيد تصاغراً تتقرب به إلى الآخر ؛ فحوّلت الذات الشاعرة الوعيد إلى مرضٍ مُعْدٍ قوامُه الجربُ، وسَلبتْ صورة تشبيهية لا حماية فيها ، ولا أمان . وصورة البعيد الأجرب المطليّ بالقار ، والمركون بعيداً غريباً مكروهاً خشية العدوى والتلوث ، تقترب من صورة (الأنا) التي أثقلها الوعيد ، وأوهن قواها. وكأن الوعيد وشْم سوء ، وعلامة شؤم تحاول (الأنا) أن تتخلّص منها تخلصاً إيجابياً تعود به إلى حوزة الآخر في سياق رجاء تتخلله أمنية لا حدود للزمن فيها ؛ لانها موصولة بإرادة الآخر الذي لم يتنازل عن وعيده إلى اللحظة التي أنشىء فيها النص .

٩ - أَلَمْ تَرَ أنّ الله أعطاكَ سَورةً ... تَرى كلَّ ملْكٍ دونَها ، يتذبذبُ
١٠ - فإنّكَ شمسٌ ، والملوك كواكبٌ ... إذا طَلَعَتْ لم يَبْدُ منهنّ كوكبُ

بدأت (الأنا) تسترضي الآخر ، وتخف من غلوائه نحوها بمداعبة غروره الشخصي من خلال رسم صورة يتفوق فيها الآخر على مَنْ سواه بمكرمة سماوية وقدرة إرادية يكتسب بهما مشروعية ممدة في المجد والسيادة . إذ شكلت (الأنا) جزئيات الصورة بخيال

واع؛ فأقامت الآخر مقام الشمس ، بل جعلته شمساً تمتلك قدرة توصيلية بتأثير ضوئي شمولي تضيء به ما حولها بفوقية إشراقية ، ومساحة إشعاعية غير متناهية جسَّدها الراوي تجسيداً مجازيـاً في الممدوح ؛ فأصبح الممدوح (المخاطب / الآخر) المعادل اللغوي والذهني للشمس . وحتى تقترب (الأنا) من العفو الذي يلغي به الآخر وعيده ، وتكتمل الرؤية التجسيدية في (المخاطب / الملك النعمان) ؛ ويقلون عنه حجماً وتأثيراً ، وحركة ، ويستمدون ضوءهم منه مناوبة ؛ ليكون وجودهم مرهوناً بوجوده . فهو المضيء والمشع بنفسه ولغيره ، وهم يستضيئون به ، ويقترنون به في صراع وجودي يهبهم فيه كينونة الوجود ؛ لكنه إذ يطلع سطوة يختفون ؛ وإذ يتحرك خيلاء يثبتون مهابة وخشية . وربما غمز النابغة بالغساسنة (الملوك) ، وهو الذي ذكرهم في سياق الضيافة ؛ لأننا نستطيع أن نستبدل ذهنياً صورة (الغساسنة / الملوك) بالكواكب ، ويبقى النعمان شمساً برؤية إيجابية ، وإن كان النعمان ملكاً في وظيفته ، ومنصبه ، وصفته ؛ إلا أن النابغة جعله (ملك الملوك) ، و(سيد السادات) ليوحي له أنه نزل بغير نظرائه ، وإن خاصموه في بعض شؤونه في مراوغة لغوية قد لا تجاوز عاطفة مغضوب عليه .

ونذكر أن النابغة قال يمدح الغساسنة بالملوك :

• هُمُ الملوكُ وأبناءُ الملوكِ هُمُ ... فَضْلٌ على الناس في اللأواء والنعم[1]

وبذلك يقر الشاعر بفعل أنجزه ، ويريد أن يلغيه ، ويقيم بدلاً عنه فعلاً أكثر مرونة ، وإيجابية ؛ وإن كان يبرر سلوكه الواقعي الذي أوجب عليه الاعتذار حتى يبتزَّ به النعمان بن المنذر عاطفياً .

١١ – وَلَسْتَ بِمُسْتَبْقٍ أخاً لا تَلُمُّهُ ... على شَعَثٍ ، أيُّ الرجالِ المهذَّبُ ؟

لقد تحولت (الأنـا) مـن السـرد بقصدية النفي لماهيـة حـدث يقترن بالخيانة ؛ تحولت إلى المواجهة الآنية بخطابية مباشـرة تتفـوه فيهـا بالحكمـة والموعظـة بنسـقٍ لغـويّ نـدرك مـن خلالـه أن النابغـة كـائن إنساني تفرقت به سبل النجاة مـن (الوعيـد) بغـير الكلمـة في سـبيلين متنـاقضين : الوعيـد المقـترن بالقطيعـة ، والعفـو الممـزوج بالقيمـة الإنسانية . وربما يرغـب النابغـة وهـو يلفـظ (أخـاً) في سـياق المفارقـة والمؤالفة ، يرغـب في أخـوة النعمـان ، أو أن ينزلـه منزلـة الإخـوان وتمتلىء جملة (أي الرجال المهذب) بشحنة دلاليـة – معنويـة وبسـؤال يحتوي فكرة فلسفية يؤكد الواقع مصداقيتها التي لا يعتذر بهـا النابغـة عن نفسه بوصفه (أخاً / رجلاً) يتسرب إليه العيب قليله أو كثيره :

١٢ – فإنْ أكُ مظلوماً ، فعبدٌ ظلمتَه   وإنْ تَـكُ ذا عُتْبـى ، فمثلُـكَ يُعْتِـبُ

أدركت (الأنا) أن خيرهـا ووجودهـا في أن تكـون مغلوبـة – مظلومة أمام الآخر ، لا غالبة ظالمة ؛ وأن تكون خاسرة خسارة جزئية في لحظة زمنية ، لا رابحة ربحاً مزيفاً تفقد فيه ذاتها فقداناً كلياً ؛ لذلك تنازلت عن حريتها بوجه من الوجوه تنازلاً مؤقتـاً للآخر ، فـألصقت بنفسها صفة العبد خوفاً من بطش الآخر بها . وقد كرر النابغة في غير قصيدة وصفه لنفسه بالعبودية أمام النعمان ؛ من ذلك قوله :

* أتوعِـدُ عبـداً لم يَخُنْـكَ أمانـةً   وتـترك عبـداً ظالمـاً وهـو ضـالع

وقوله :

* فإن كنت امرأً قد سؤت ظنـاً   بعبـدِكَ والخُطُـوب إلى تَبـالِ[13]

* فأرسِلْ في بـني ذُبيـانَ فاسْـألِ   ولا تعجـلْ إليَّ عـن السُّـؤالِ

ويبدو أن النابغة جعـل نفسـه مظلومـاً يشكو وطأة الظلـم ،

لكنه يقبل بـه ولم يحاربـه ؛ لأن مصـدره النعمـان ، ولا طاقـة لـه بـه . ويدرك النابغة أن ظلم الحـرِّ للحـرِّ يجلب الثأر ؛ فتنـازل عـن حريتـه لضعفه وهوانه أمام النعمان وقنع قناعة شعرية بالعبودية دون الحرية؛ لأن حريته مرهونة (بالعتبى / بالرضا) ، ومقرونة بالعفو والصفح .

والبنـاء السـردي ، والتشـكيل اللغـوي للنـص أفـرز في أثنـاء التـأويل ، والتحليـل ، تلـك البنـى الموضوعيـة ، والـدلالات الفكريـة المخبـوءة في سياق الوحـدات الدلاليـة ، ويحيلنـا إلى بـؤر بنائيـة في الصياغة والأسلوب اللغوي ، والأداء الصوري ؛ منها :

* إن النـص (مـن خـلال الشـاعر) يقـدم حـواراً مفتوحـاً بـين الفكر المستند إلى حرية الرؤية والكلمة ، وبين السلوك المرتبط بحركية الفعل ، ورد الفعل الموصول بالأحداث المرتبطة بالجمل الفعلية .

* يقوم النص على نسقين متضادين (نسق الأنـا ← المتكلـم ← النابغة) ، و(نسق الآخر ← المخاطب ← النعمان) . ووردت في النص (٢١) إشارة لغويـة – رمزيـة للمخـاطب ← الآخـر ؛ و(١٩) إشارة إلى المتكلم – الأنا . وإن كانا نسق المتكلم هو الـذي يستدعي إليه نسـق المخـاطب ، وشـخصية الآخـر يعرفهـا القـارىء مـن خـلال إشارات المتكلم . وتلك الثنائية في النسق قـد خلقـت حـواراً مضمـراً أحادي السرد تتصاعد فيه واقعية الحـدث بـدءاً مـن فعـل اللـوم ، ثـم الوعيد ، ثم الاعتذار ، ثم العفو المرتقـب . وكـأن رؤيتنـا للمخـاطب مستمدة من رؤية المتكلم له .

* يحتوي النص على (٢٩) فعلاً ، منها (١٨) فعلاً مضارعاً ، و(١١) فعـلاً ماضيـاً ؛ وكـأن النابغـة يؤكـد بـالزمن علـى الرؤيـة المستقبلية، وما تحمله من شعور بالأمل يمنحه إياه الآخـر بـالعفو ؛ لأن

الأفعال الماضية ترتبط بالوشاية والخيانة . وإن كـان النابغـة قـد غيَّب زمـن الأحـداث في النـص ، إذ تجري الأحـداث ، وتُسـرد الوقـائع ؛ وينتهي النص دون الإشارة إلى زمن محدد . كمـا غيّب المكـان الـذي تدور عليه الأحداث ، أو تطرح فيه الموضوعات . لذلك دخل النابغـة الذبياني إلى البنية الموضوعية دخولاً مباشراً من غير مقدمة ، أو تمهيد؛ لأنه شعر أن موضوع (الوعيد) جللٌ ، والعفو المأمول غايـة مشـروعة تستحق المعاناة ، والسعي سعياً حتى يقدم لنا فكـرة الاعتـذار مترابطـة متنامية .

الهوامش والمراجع

(١) تُنظر القصيدة كاملة في : ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف، مصر ، ١٩٧٧م ، ص ٧٢ - ٧٤ .

(٢) في تاريخ الأدب الجاهلي ، د. علي الجندي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص ٤٠٥ .

(٣) العصر الجاهلي ، د. شوقي ضيف ، ط ١٥ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٩٢م ، ص ٢٦٩ .

(٤) الديوان ، ص ١٣٨ . ذات المراود : موضع .

(٥) الديوان ، ص ٤٢ .

(٦) المفضليات ، للمفضل الضبي (ت ١٦٤هـ / ٧٨٠م) ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، وأحمد محمد شاكر ، دار المعارف - مصر ، ١٩٦٣م . المفضلية رقم ١١٩ .

(٧) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، تحقيق : د. وليد عرفات ، ٤٨٩/٢ . دار صادر - بيروت، ١٩٧٤م .

(٨) الديوان ن ص ٢٦ .

(٩) الديوان ، ص ٣٢ . راكس : وادٍ وموضعٌ. والضواجع: منحنيات الوادي ومنعطفاته .

(١٠) الديوان ، ص ٣٨ .

(١١) الديوان ص ١٠١ .

(١٢) الديوان ، ص ١٥١ .



المُتَلمِّس الضُّبَعي



عادل الفريجات

المُتلمِّس الضبعي شاعر جاهلي اسمه جَرِيْر بن عبدالمسيح ، أو عبدالمسيح بن جَرِيْر ، في رواية أخرى . وقد ميَّز الآمدي (٣٧٠هـ) بينه وبين أسماء شعراء قُدامى سمّوا باسم جرير ، من بينهم جرير بن عبد الله من بني عامر بن عقيل ، وجرير بن الحرقاء ، أو الخرقاء ، وهي أمه من بني سعد بن قيس بن عجل ، وجرير بن كليب بن نوفل بن نضلة من بني أسد ، وجرير بن الغوث بن مروان من بني أسد بن وَبَرة القضاعي . ومن بينهم جُرَيْر بضم الجيم وفتح الراء ، أبو مالك من بني عُذْرة . وأشهر من كل هؤلاء جرير بن عطية بن حذيفة بن بدر اليربوعي خَصْم الفرزدق ، وصاحب النقائض معه ، والشاعر الإسلامي المعروف - (المؤتلف والمختلف ص ٩٤ - ٩٦) .

وقد سُمِّي جريرُنا بالمتلمّس لبيت شعر قاله هو :

فهذان أوانُ العِرْض جُنّ ذُبابُه زنابيرُهُ والأزرَقُ المتلمّسُ
(الشعر والشعراء ١٨١/١، والأغاني (دار الكتب) ٢٤ : ٢٦)

ولزوم لقب لشاعر جاهلي بسبب بيت قاله هو ، أو قاله غيره، نهْجٌ سارٍ وتقليدٌ شائع عند القدماء ... وقد وقع هذا ، وما يشبهه ، للشاعر النابغة الذبياني ، وللحادرة ، وللمسيَّب بن عَلَس ، والمثقّب العبدي ، ومُعَقِّر بن سفيان ، والمُزرِّد بن ضرار ، وآخرين .. فقد قيل إن النابغة لُقّب بهذا اللقب لقوله :

وحلّت في بني القين بـن جَسْرٍ فقدْ نَبَغَتْ لنا منهم شؤونُ
(ديوانه ص ١٣ وص ٢١٨)

وقيل سُمِّي بن قُطْبة بن أوس بالحادرة ، لقول زبَّان بـن سيّار له :

كـأنّكَ حـادِرةُ المنْكِبَيْـ ـنِ رصعاءُ تُنْقِضُ في حائرِ
(ديوانه ص ٣٤ – ٣٥)

أما عائذ بن مُحْصن ، فلقّب بالمثقّب لقوله :

طَهَرْنَ بكلّةٍ وسَدَلْنَ رَقْماً وثقّبْنَ الوصاوصَ للعيونِ
(ديوانه ص ١٥٦)

ويذكر محمد بن حبيب (٢٤٥هـ) أن المتلمِّس كان ابناً لحبشية اسمها (سُحْمة). وهو بذلك يشبه من الشعراء الجاهليين عنترة بن شدّاد ، واسم أمه زبيبة ، والسُّليك بن السُّلَكة ، والسُّلَكَة أُمُّه ، وخُفاف بن نُدْبة ، ونُدْبة أمّه . ومن الرجال الكبار أبناء الحبشيات عمر بن الخطاب ، وعَمْرو بن العاص – (المُحَبَّر ص ٣٠٦ – ٣٠٨).

والمُتلمِّس ، نَسَباً ، من بني ضُبَيْعة بن ربيعة بن نزار . ولكنه نشأ في أخواله بني يشكر ، ويُقال : بل وُلِد فيهم حتى كادوا يغلبون على نَسَبه ، فهو من هذه الزاوية ، يشبه زهير بن أبي سلمى الذي كان من غطفان ونشأ في بني مُزَيْنة – (الشعر والشعراء ١/١٣٧) . وقبيلة الشاعر الصغرى ، هي قبيلة بُهْثة بن جلي بن أحمس بن ضُبَيْعة وهي واحدة من ثلاث ضُبَيْعات ، كلها من ربيعة . والمُتلمِّس من ضُبيعة أضْجَم التي كان العزّ والشرف والرئاسة فيها . وكان سيِّدَها الحارثُ بن الأضجم ، وبه سُمِّيَتْ ، وإنّما لُقّب الحارث بالأضْجم

لِلْقَوْةِ أصابَتْه . وهو حارث الخير بن عبد الله بن دَوْقَن بن حرب - (الأغاني ٢٤ : ٢٦٠) .

وقد كان نَسب المتلمِّس المضطرب هذا ، سبباً في نظمه لقصيدته الميمية ، التي يُفاخر فيها بأمه وأخواله من جهة ، ولكنه لا ينسى قومه بني بُهْثة من جهة ثانية ، ومطلع الميمية المشهورة قوله :

تُعَيِّرني أمّي رجالٌ ولن تَرى أخا كَرَمَ إلاّ بأنْ يَتكرّما

وهي إحدى القصائد الأصمعيات ، وسنتريّث عندها بعد قليل .

صحيفة المتلمِّس :

ليست أخبار المتلمِّس ، بوصفه شاعراً جاهلياً ، بالقادرة على كشف صورته الواضحة لدارس الأدب في زماننا ، وإنما هي أخبار متفرقة لا تنقع الغلّة . والخبرُ المستفيض والشائع عن هذا الشاعر في مصادر الأدب القديمة ، هو قصته مع عمرو بن هند - ملك الحيرة اللخمي (٥٦٨م) ، فمن المعروف أن عمرو بن هند عيّن على قوم من بَكْر ، يقيمون في (البحرين) ، عاملاً تغلبياً له ، فَأَوْفَدَتْ بَكْرٌ شاعرَيْها ، المتلمِّس وطَرَفَة بن العبد ، والأول خالُ الثاني ، إلى عمرو بن هند ، ليثنياه عن هذا القرار . فأبى عمرو ، وأخفقتْ سفارة الشاعرين عنده ، فهجواه ... وبلغه ذلك الهجاء ، أو بعضه ، فبعث مع كل منهما صحيفة لعامله على البحرين (المكعبر التغلبي) يأمره بقَتْل كلٍّ منهما ...

وتروي الأخبار أن المتلمس مرَّ بفتىً في (الحيرة) يحسن القراءة، وطلب منه أن يقرأ ما في صحيفته ، فأبلغه الفتى أنها تنطوي

على أمر بإهلاكه ، فألقى صحيفته في نهر (الحيرة) . وأبلغ طَرَفة خطورة ما يحمله وما ينطوي عليه من شرٍّ له ، فلم يصدق طرفة ، ووصل إلى البحرين ، فقُتِل هناك – (الشعر والشعراء ١/١٧٩) .

وفي ديوان المتلمس أبيات رُوِيَتْ لتوثيق هذه القصة ، منها قول الشاعر :

مَنْ مبلغُ الشعراءَ من أخوَيْهمُ خبراً فتَصدقُهم بذاكَ الأنْفُسُ
أوْدى الذي عَلِقَ الصحيفة منهما ونجا – حِذارَ حبائه – المُتَلمِّسُ
ألْقى صحيفتَه ونَجَتْ كورَهُ عَنْسٌ مُداخِلةُ الفَقَارَةِ عِرْمِسُ

وعلى الرغم من ذلك ، فإننا نشك في هذه القصّة ، وفي صحيفة المتلمِّس ، التي صارت مضرب مثل الناس في القديم . ومبعث شكّنا هو معرفتنا بطباع عمرو بن هند ، فقد عُرف عن هذا الملك أنه لُقّب بمُحرِّق الحجارة ، لعُنفه وقسوته وبطشه ، فكيف يمكن أن يتورّع عن قَتْل شاعرين هجواه ؟..

ثم ما هي ضمانته في أن يوصل هذان الشاعران كتابه إلى عامله على البحرين ؟ أليس له مندوحة من أن يفعل مثل هذه الفِعْلة ، أو أن ينسج مثل هذه الخطة التي سرعان ما انكشفتْ لواحدٍ من ضحاياها ؟ ثم هل يُعْقل أن يعرف (طرفة بن العبد) بفحْوى الصحيفة التي مع خاله ، ولا يَفْتَح هو صحيفته ، لتقوده قدماه إلى حتفه ، في مغامرة غريبة ؟.

إن سُحَبَ الشكّ لتخيّم في سماء هذه الحكاية .. وقد تنبّه الأب (لويس شيخو) إلى أن هذه القصّة لها ما يشابهها في التاريخ، فكتب قائلاً : وقد جاء في " تاريخ آلهة اليونان " عن بلّير وفنت – أحد أبطال القدماء – ما يشبه هذه الحكاية – (انظر شعراء النصرانية

٣٣٠/١) . وعلى الرغم من أن (نجيب البهبيتي) يضع احتمال أن تكون صحيفة المتلمِّس قد كتبت بالفارسية ، إلاّ أنّه لا يقطع بصدقها أيضاً " – (انظر البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ١٩٧) .

بيد أننا إذا كنا نشك في صحة قصة صحيفة المتلمَّس ، فإننا لا نجاري (طه حسين) الذي جعل الشك يلف حياة هذا الشاعر وشعره ، فلم يستبعد " أن يكون شخص المتلمِّس نفسه قد اختُرِع اختراعاً ، تفسيراً لهذا المثل الذي كان يُضْرَب بصحيفة المتلمس ، والذي لم يكن الناس يعرفون من أمره شيئاً " – (في الأدب الجاهلي ٢٣١) .

هروب الشاعر من العراق ولجوؤه إلى بصرى الشام :

من الثابت أن عمرو بن هند قد غضب من المُتَلَمِّس ، وهدّده وحرمه من الحضور إلى العراق ، حيث يقيم هو ، وإلاّ لاقى حتفه ، لذا اضطرّ شاعرنا إلى تَرْك العراق ، والإقامة في (بصرى) – عاصمة الغساسنة . والمعروف أن الغساسنة هُمْ خصوم المناذرة الألدّاء . ومن بصرى راح يطلق قصائده التي يحنُّ فيها إلى العراق ، والتي يصعب أن تكون منحولة أو مصنوعة ، كما يزعم طه حسين . ومن تلك القصائد واحدة سينية يقول فيها ، وقد خلع مشاعره على ناقته : (ديوانه ص ٨٢) :

حَنَّتْ قلوسي بها والليلُ مطّرق ... بعد الهدوّ وَشاقَتْها النواقيسُ
مَعْقولةً ينظرُ التشريقَ رَاكبُهَا ... كأنّها مِنْ هوًى للرَّمْل مَسْلُوسُ

وأراد المتلمِّس بالتشريق التوجُّه إلى العراق ، حيث كان ينعم

هناك ببلاط المناذرة ، الذي صار بالنسبة إليه صحاري مقفرة ، حرامٌ عليه وطؤها ، لأن فيها البلاوي والدهاريس .. وقد آلت العراق في نهاية المطاف إلى مكان كريه لا يقدر الشاعر أن يتوجه إليه ، مادام عمرو بن هند يقيم فيه ، وفي ذلك يقول المتلمِّس مخاطباً راحلته . (ديوانه ٨٤) .

أَنّى طَرِبْتِ ولم تُلْحَيْ على طربٍ ... ودونَ إلفِكِ امراتٌ أمـا ليسُ
حَنّت إلى نَخْلَةَ القصوى ، فقلْتُ لها: ... بَسْلٌ عليكِ ، ألا تِلْكَ الدهاريسُ
أمّي شاميةً ، إذْ لا عراقَ لنا ... قوماً نُودُّهُمْ ، إذ قَوْمُنا شُوسُ
لنْ تسلكي سُبلَ البَوْباةِ مُنْجِدةً ... ما عاش عَمْرو ، وما عُمّرتَ قابوسُ

فالشعر هنا ، بخلاف الشعر هناك ، شاهدُ صدْقٍ على أن المتلمِّس قد نُفِي من العراق ، وصار هذا القطر حراماً عليه ، مادام مقيماً فيه عمرو بن هند وأخوه قابوس . وهما معاً أبناء المنذر بن النعمان . ومن الثابت أن عمرو بن هند قد آل على نفسه ألاّ يطعمَ المتلمِّس حَبَّ العراق مادام هو حياً – (انظر ديوان المتلمِّس ، ص ٩٦). ومن هنا سكن شاعرنا عاصمة الغساسنة – (بصرى) إلى أن وافاه الأجل فيها .

ومن الصعب جداً أن يُفْتَعل شعرٌ على لسان المتلمِّس يُذْكَر فيه كثرةُ الحَبّ في (بصرى) و(دمشق) ، وقد كُدِّس كداديس ، أو شعرُ يسخر فيه صاحبنا من غريمه بما مآله : إن من يقيم بالشام عامة ، وببصرى خاصة ، لا يعبأ بوعيد أعدائه أو تهديداتهم .. وها هو ذا المتلمس يخاطب عمرو بن هند قائلاً : (ديوانه ٩٥) :

آليتَ حَبَّ العراق الدّهرَ أطْعمُهُ ... والحَبُّ يأكلُهُ في القريةِ السُّوسُ
لم تَدْر بُصْرى بما آليْتَ منْ قَسَمٍ ... ولا دِمشقُ إذا دِيْسَ الكواديسُ

وقد روت الأخبار أنّ للمتلمِّس ابناً شاعراً اسمه (عبد المدان) أو (عبد المنّان) قد أدرك الإسلام ، ومات ببصرى أيضاً كأبيه ، ولا عقب له .

وفاة المتلمِّس :

إذا كُنّا قد عرفنا أنَّ ابن المتلمِّس قد مات بعد الإسلام ، فإننا لا نستطيع معرفة الزمن الدقيق لوفاة أبيه . ولكننا نتوقع أن الوفاة كانت في أواخر القرن السادس الميلادي . ولا نستطيع مجاراة الأب (لويس شيخو) بالقول إنّ المتلمِّس مات في سنة (٥٨٠هـ) فمثْل هذا التحديد الدقيق لوفاة شاعر جاهلي يصعب إثباته علمياً – (انظر شعراء النصرانية ٣٣٤/١) .

وقد جعل ابنُ سلام الجُمَحي شاعرنا معاصراً لامرىء القيس بن حُجْر الكندي ، ولطَرَفة بن العبد ، وعمرو ابن قميئة ، إذ قال : "وكان امرؤ القيس بن حُجْر بعد مُهَلهل ، ومهلهل خاله ، وطرفة وعبيد وعمرو بن قميئة والمتلمِّس في عصر واحد " – " طبقات فحول الشعراء ١٥٦/١) . وهذا خبر معقول ، لأنه معاصرة المتلمِّس لهؤلاء ممكنة ، ولكن الخبر ذاته لا يحدِّد سنة وفاة شاعرنا ، ولهذا نُعَلِّق هذا التحديد إلى أن يظهر ما يمكّنُ منه .

عقيدته :

أدرج الأب (شيخو) المتلمِّس بين شعراء النصرانية . والحقيقة أن البتّ في عقيدة هذا الشاعر عزيز المنال ، فنحن لا نعرف بالضبط دينه ونحلته ، وإنْ كان اسمه يوحي بقوة أنه كان نصرانياً ، سواء كان

اسمه (جريراً) أو (عبدالمسيح) . فالمرء يعاين في شعره ما يبعث الريبة في هذا الأمر . فأنتَ تجده يقسم باللاّت والأنصاب ، وهما رموز من رموز أهل الشرك وعقائدهم . يقول المتلمِّس مخاطباً ابن هند (ديوانه ٤٢) :

أطردْتَني حَذَرَ الهجاء ولا   واللاّتِ والأنْصابِ لا تَئِلُ

فاللاّت صخرة مربّعة سَدَنتها من (ثقيف) . وكانت قريش وجميع العرب تعظِّمُها . وقد هدمها في الإسلام المغيرة بن شعبة (العصر الجاهلي لشوقي ضيف ص ٩٠) . فكيف يقسم شاعر نصراني بصَنَم من الأصنام هو صخرة مربّعة ؟ والذي يبدو لي في معرض الإجابة هنا ، هو أن نُشبِّه عقيدة المتلمِّس بعقيدة الشاعر الجاهلي النصراني عدي بن زيد العبادي ، الذي وَجَدْنا في شعره أيضاً " أيْماناً " سعى برموز وثنية ، فهو يقول :

سعى الأعداء " لا يألون شرّاً "   عليّ وربِّ مكّة والصليبِ

ففي عجز هذا البيت جَمعٌ بين ربّ مكة ، وبين الصليب النصراني ، وهذا يدل على أن بعض نصارى العرب ، قبل الإسلام، كانوا مسيحيين وثنيين ، تخالط أشياءُ من عقيدة الشرك ، عقائدَهم النصرانية .. (وانظر العصر الجاهلي لشوقي ضيف ص ١٠١).

ديوانه :

ذكر ابن النديم (٣٨٥هـ) أن الأصمعي (٢١٦هـ) قد عمل ديوان المتلمس (الفهرست ١٧٨) . وروى الديوان وشرحَه (الأشْرم)

و(أبو عبيدة – معْمَر بن المثنّى) عن الأصمعي . وطَبْعةُ حسن كامل الصيرفي الأخيرة للديوان كانت برواية هذَيْن العالِمَيْن . ويبدو أن ديوان المتلمِّس قد رحل إلى الأندلس مع أبي علي القالي (٣٥٦هـ) ، كما يقول ابن خير الإشبيلي (٥٧٥هـ) – (فهرست ابن خير ٣٩٧). وقد نَسَخَ هذا الديوان في القرن الخامس الهجري ، الخطّاط العربي المشهور – ابنُ البوّاب (٤١٣هـ) ، وهو الذي نَسَخَ أيضاً ديوان الخِرْنق بنْت بَدْر – أخت طرفة بن العبد – وديوان سلامة بن جندل التميمي . وعن نسخة ابن البوّاب قام ناسخ اسمه عبدالغني محمد (٥٦٨هـ) بنَقْل الديوان إلى نسخة أخرى ، هي التي وصلت إلينا . وهي توجد في مكتبة (آيا صوفيا) باستنبول . وكانت هذه النسخة ، هي النسخة الأم لستٍّ نُسخ أخرى ، أخرج عنها حسن كامل الصيرفي الديوان ، ونشره في القاهرة في العام ١٩٧٠ ، بوصفه أحد مجلدات مجلة معهد المخطوطات العربية ، وهو المجلد (١٤) .

ومن الجدير بالذكر أن الصغاني (٦٥٠هـ) كان يعود إلى نسخة بين يديه لديوان المتلمس . وقد ذكر ذلك في معجمه " العباب الزاخر " مادة (سكت). وذكر (حاجي خليفة) في كتابه " كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون " ديوان المُتلمِّس بين مجموعة من الدواوين التي كانت في زمانه ، وهو القرن الحادي عشر الهجري (١٠٦٧هـ) .

وهناك بين مخطوطات المكتبة الظاهرية بدمشق ، المنقولة إلى مكتبة الأسد الوطنية ، نسخة من ديوان المتلمس برقم ٥٦٥٧ في ستّ ورقات ، وأسطر كل ورقة (١٩) سطراً ، مكتوبة بالحمرة بخطّ دقيق . وهي منقولة عن نسخة الشيخ محمد محمود الشنقيطي ، وناسخها محمد شكري المكي نزيل مصر . وكان نَسْخُها سنة ١٣٢٢هـ ، أي منذ نحو مائة عام .

وقد طبع ديوان المتلمِّس للمرة الأولى في أوروبا ، طبعه المستشرق (كارل فوللرس) ، وهو نمساوي الجنسية ، ونشره سنة ١٩٠٣ في مدينة (لايبزغ) مع مقدمة بالألمانية . ثم نهض الدكتور (حسن كامل الصيرفي) بنشر الديوان ، ثانية ، عن ست مخطوطات كما تقدّم . ولم يذكر بينها مخطوطة دمشق ، وإنْ كان قد ذكر نُسَخاً أخرى للديوان توجد بدار الكتب المصرية ، منقولة عن نسخة الشنقيطي المشارة إليها سابقاً .

وقد ضمَّ هذا الديوان (١٦٩) بيتاً من الشعر ، توزَّعت على (١٧) قصيدة ومُقطَّعة ، أضاف إليها المحقّق (٦٢) بيتاً جمعها من المصادر الأخرى ، ولم تَرِدْ في نُسَخ الديوان المخطوطة . فصار مجموع أبيات المتلمس (٢٣١) بيتاً . وقد أفادنا الديوان أن القصيدة رقم (٨) فيه ومطلعها :

صَبَا مِنْ بعدِ سَلْوَته فؤادي ... وأسْمَحَ للقرينةِ بانقيادِ

وهي ثمانية أبيات ، أفادنا الديوان أنها من " الأصمعيات " و"المفضليات ". ولدى المقارنة بينها وبين قصائد هاتين المجموعتين الشعريتَيْن ، وجدنا أنهما أخلّتا بهذه القصيدة . وهذا دليل على أنّ ما نُشر منهما ليس هو جميع ما اختاره الأصمعي والمفضّل الضبّي تماماً .

أغراضُه الشعرية :

نظم المتلمِّس ، فيما وصل إلينا من شعره ، في أغراض متعددة . كان أهمها : الفخر ، والهجاء والتحريض ، والحكمة ، والرثاء .

وقد تداخل بعض هذه الأغراض في بعضهـا الآخر ، ولم نجد قصيدة كاملة موقوفة على واحدٍ منها . وعلى سبيل المثال فإن فخر الشاعر بمآثره ، قد تخلّل رثاءه لنفسه ، وشعره الحكمي تخلل شعره القبلي ، وفخره بأمه ... إلخ ، وهذا هو دَيْدَنُ الشعراء الجاهليين عامة.

وقد كان المتلمِّس واحداً من الشعراء القلائل الذين باهوا بأمهاتهم ... وجاء في معرض ردِّه ، شعراً ، على تهمة الحارث بن التوأم اليشكري ، الذي قال لعمرو بن هند عندما سأله عن نَسَب المتلمِّس : إن المتلمِّس أواناً يزعم أنه من بني يشكر ، وأواناً يزعم أنه من بني ضُبَيْعَة بن أَضْجَم . والمعروف أن بني يشكر ، هم أخوال المتلمِّس ، فقال المتلمِّس في ردِّه : (الديوان ص ١٤) :

١ – يُعيّرني أمّي رجالٌ ، ولا أرَى ... أخَا كَرَمٍ إلاّ بأنْ يَتكَرَّما

٢ – ومَنْ كان ذا عِرْضٍ كريمٍ فلم يَصُنْ ... لـه حَسَباً ، كانَ اللّئيمَ المُذَمَّما

٣ – ولوْ غيرُ أخوالي أرادوا نقيصتي ... جَعَلْتُ لهم فوقَ العرانين مِيْسَما

٤ – وهل لي أمٌّ غيرُها إنْ تركتُها ... أبى اللهُ إلا أنْ أكونَ لها ابنَما

فالشاعر هنا يرفع الرأس مباهياً بانتمائه إلى أهل أُمِّه ، ويحرص على حسبه ونَسَبه ، لأن من لا يصون ذلك يكون لئيماً مذموماً ، ويستهجن أنْ يُهَاجَم من رجل من أخواله ، ولكنه يصفح عنهم ، ثم يعود من جديد إلى الفخر بمن أنجبته ، جاعلاً ذلك قدراً من الله ، لا يريد التنكُّر له او إخفاءه ، أو الاستحياء به ...

ويبدو أن البيت الأول والرابع في المقطوعة السابقة كان لهما وقع قوي في النفوس قبل الإسلام وبعده ، حتى إنَّ أبا عُبيدة – مَعْمَر بن المثنّى قال فيهما : " هما أشْرَدُ مَثَلٍ قِيل في الفخر بالأمهات ".

بيدَ أنَّ فَخْرَ المتلمِّس لم يقتصر على فخره بأمه ، بل تجاوز

ذلك إلى فخره بقبيلته (بني بُهْثَة) . وكان في هـذا المقام يفنّد مزاعم الحارث بن التوأم اليشكري . وهـا هـو ذا يخاطبه بقوله : (الديوان ١٩) .

١ - أحارثُ إنّا لَوْ تُشاطُ دِماؤنا تَزَيَّلْـنَ حتّـى لا يمـسَّ دَمٌ دَمَـاَ
٢ - أمُنْتقلاً مِنْ آل بُهثةَ خِلّتِـي ألا إنّني منهم ، وإنْ كنـتُ أينما
٣ - ألا إنّي منهم وعِرْضِيَ عرضُهُمْ كذي الأنفِ يحمي أنْفَهُ أنْ يُكشَّما
٥ - وإنَّ نصابي إنْ سألْتَ وأسْرتي مِـنَ النـاس حَـيٌّ يَفتنـون المُزَنَّمـا
٦ - وكُنّا إذا الجَبّار صَعَّـرَ خَدَّهُ أقمْنا لـهُ مِـنْ مَيلِهِ ، فتقـوّما

فالمتلمِّس هنا يريد التأكيد على تمايز القبـائل ، واستقلال كل منها ، حتى إن دماء قبيلة الشاعر لو خلطت بدمـاء غيرهـا ، لانفصلت عنها ، لذا فهو لا ينفصـل عـن قبيلة بُهْثة أنّى حلَّ ، وحيثمـا ارتحل، فعرضه عرضهم ، وهو يحمي حِماهم ، كما يحمي ذو الأنف أنفَه أن يقطع - كما يقـول الشـاعر القديـم ... ويكـرر الشـاعر ولاءه ويفخر بانتمائه في البيت الرابع هنـا ، فأصلـه وأسرته من قوم يملكون الإبل المُزنّمة التي جُعِل لها زَنَمة من أذنها تنوس دلالـةً على كرمها وعتقها . وإذا أعرض عن قومه ملكٌ صَنِفٌ ، وتطاول عليهـم ، وأمال عنقه في حضرتهم ، تِيهاً وكبرياء ، لم يحتملوا ذلك ، بل مَشَوا إليه يقوّمون مَيْلَـه ، ويعيدونه إلى جادة الصواب ... ومن المعروف أن للفرزدق بيتاً يشبه بيت المتلمِّس الخامس هنا ، بل يحاكيه مُحاكاة ، فهو يقول :

وكُنّا إذا الجَبّارُ صَعّـرَ خَـدّهُ ضربْناهُ حتّى تستقيمَ الأخـادِعُ

كذلك لبشّار بن برد بيت آخر ينظر إلى هذا البيت ، ويقبس منه صدره ، يقول بشّار :

إذا المَلِكُ الجبّارُ صَعّرَ خَـدُّهُ مَشَيْنا إليهِ بالسـيوفِ نُعاتِبُـهْ

ويروي المرزباني في معجمه (ص ١٣) لشـاعر جـاهلي ، هـو عمرو بن حُنّي التغلبي بيتاً قاله في قتلهم لعمرو بن هند ، نصّه :

وكنّا إذا الجبّار صَعّـرَ خَـدّهُ أَقَمْنا لهُ مِـنْ مَيْلِـهِ ، فَتَقـوّم

وإذا دققنا النظر في أزمان أصحاب الأبيات المتشابهة ، أعني: عمرو بن حُـني ، وبشاراً ، والفرزدق والمتلمِّس ، وجدْنا المتلمِّس أقْدَمَهم على الأرجح ، وله فضل السَّبق عليهم في الأغلب الأعم .

وفي ديوان المتلمِّس قصيدة لامية هجا بهـا عمـرو بـن هنـد ، فبلغتْهُ ، فكمأها في نفسه ، أي كتمها ، ثم قرنه إلى طرفة بـن العَبْـد ، وكتب لهما إلى عامله على البحرين ، على نحـو مـا ذكرنـا مـن قبـل . ومما قاله المتلمِّس في ابن هند : (ديوانه ٤٢) :

١ – أطردْتَني حَذَرَ الهجاء ، ولا والـلاّتِ والأنصـابِ لا تَئِـلُ
٢ – ورهنتَني هنْداً ، وعِرْضُكَ في صُحُـفٍ تلـوحُ كأنّهـا خَلَـلُ
٣ – شـرُّ الملوك وشَرُّها حَسَبـاً في الناس مَنْ عَلِموا ومَنْ جَهِلُوا
٤ – الغَـدْرُ والآفـاتُ شِيمتُهُ فـافْهَمْ ، فعُرقـوبٌ لهـا مَثَـلُ

فالشاعر هنا يحتج على ملك الحيرة طَرْدَه له ، ويقسم باللات والأنصاب أنه لن ينجو من هجائه ، وقد جعل أمه هنداً وعرضه أيضاً رهينةَ بين يديه ، وقد كان عرضه كصحف غـير مصونـة . ثـم وصفـه بأنه ملك شرير ، وأنه أسوأ الناس طُـرّاً ، عالمـاً وجـاهلاً ، وأنّـهُ ملِـكٌ غادر ، يَعِدُ ولا يفي ، مثل عرقوب ، وهو رجـل يهـودي مـن خيـبر ، كان مضرب المثل في الإخْلاف بالوعود .

وفي الأخبار مَنْ قال : إنَّ المتلمِّس قال هذه القصيـدة بعـد أن هرب من عمرو بن هند ولجأ إلى (بصرى) ومنها بـالذات راح يرسـل أبياتـه التحريضيـة ، ويطـالب قومـه بـني بكـر أنْ يجمعوا كلمتهـم ، ويَنْضُوا عن أنفسهم ثوب العجـز ، وينبـذوا موقـف الـذل والهوان ، ويفعلوا كما فعل (سامة بن لؤي) ، حين أصابه ظلمٌ من أهله ، فرحل عنهم ... يقول المتلمِّس : (ديوانه ٧٦) :

١ - يـا آل بَكْـر ألا لله أُمُّكُـمُ	طالَ الثواءُ وثُـوبُ العَجْـز مَلْبُوسُ
٢ - أغْنَيْتُ شأني فأغْنوا اليومَ شأنَكُمْ	واستحمِقُوا في مراس الحروب أوْ كِيسُوا
٣ - إنّ علافاً ومَنْ باللّوْذِ مِن حَضَنٍ	لَمّا رأوا أنّـه دِيـنٌ خَـلا يَبَـسُ
٤ - شدُّوا الجمالَ بأكوار على عَجَل	والظُّلمُ ينكـرُهُ القـومُ المكـايِيسُ
٥ - كانُوا كسامة إذْ شَعْفٌ مَنازِلُهُ	ثُـمّ استـمرّتْ بـه البُزْلُ القَنـاعِيسُ

وقد أشـرْنا مـن قبـل إلى أنّ أغـراضَ الشـاعر قـد تعـاقبت في القصيدة الواحدة ، فالقصيدة الميمية التي يفخر بها بأمه تخللتها أبيـات في الحكمة ، وفي حسن التعبير عـن الحيرة بـين الـولاء لـذوي القربـى ومعاتبتهم في الوقت نفسه ، فهو يكفّ عـن معـاقبتهم ، لأنـه إنْ فَعَـل بهذا كمن يقطع كفَّه بكفِّه ، ولكنه كثعبان لطيف دقيق يطرق منتظراً ثغرةً لينقضّ من خلالها على خصمه ، ولكنـه لا يراهـا ..! أو يراهـا ، ثم يحجم عن الوثوب ، وعن غَرْس أنيابه في أهلـه ! يقـول المتلمِّـس : (ديوان ٣٢ - ٣٤) :

ومـا كنـتُ إلاّ مثـلَ قـاطع كَفِّـهِ	بكـفٍّ لـهُ أخرى فـأصْبَحَ أجْـذَما
فلمّا اسـتقادَ الكـفُّ بـالكفِّ لم يجدْ	لـهُ دَرَكـاً في أنْ تَبِيْنـا فأحْجَمـا
يَـداهُ أصـابَتْ هـذه حَتْـفَ هـذهِ	فلـمْ تجدِ الأُخـرى عليهـا مُقَـدَّما
فأطْرقَ إطراقَ الشجاع ، ولَوْ يَـرَى	مَسـاغاً لنابَيْـهِ الشُّـجاعُ لَـصَمَّما

وروى أبو الفرج الأصفهاني عن أبي عبيدة أنه قال " وأشْـرَدُ مَثَلٍ قيل في اعتداد بني العم ، والكفّ عن مقـاتلتهم بفعلهـم ، قولـه " وذكر أبياتاً من أبيات المتلمِّس السابقة ، ثم قال : " قال أبـو عبيـدة : يريد أنه فيما منع به أخواله بمنزلة من قطع إحدى يديه بالأخرى ، فلو هجاهم وكافأهم ، كان بمنزلة مـن قطـع يـده بيـده الأخرى ، فيبقى أجْذَم، فأمسك عنهم " - (الديوان ص ٣٣) .

ومِمَّا يُتمثَّل به من أشعار المتلمِّس ، وقد وصف بأنه أشرد مثل قيل في حفظ المال وتثميره ، قوله : (الديوان ١٧٢ – ١٧٣) :

واعلـمْ علْـمَ حَـقٍّ غـيرَ ظَـنٍّ ... وتقوى اللّه مِنْ خَيْرِ العتـادِ
لَحفْظُ المال أيْسَرُ مِنْ بُغاهُ ... وسَيْرٍ في البلادِ بغَيْرِ زادِ
وإصـلاحُ القليـل يزيـدُ فيـهِ ... ولا يَبْقَى الكثيرُ معَ الفسَـادِ

وقد سار المتلمِّس على طريقة كثير من الجاهليين الذين رثوا أنفسهم ، ومن أولئك الشعراء الذين فعلوا هذا الفعل ، الأفْوه الأودي ، ولبيد بن ربيعة ، وبشر بن أبي حازم الأسدي ، فالأفْوه الأودي يقول في شعره : (الطرائف الأدبية – ص ١٥) .

ألا علّلانـي واعلمـا أنّـني غَـرَرْ ... وما خِلْتُ يجديني الشّقاقُ ولا الحَذَرْ
وما خِلْتُ يجديني أساتي وقـد بَدتْ ... مفاصلُ أوْصالي وقد شَخَصَ البَصَـرْ
وجاءَ نساءُ الحَيِّ من غـيرِ أَمْرةٍ ... زَفيفاً كمـا زُفّتْ إلى العَطنِ البَـقَرْ
وجـاءوا بمـاء بـاردٍ وبغَسْلَةٍ ... فيـالَكَ مِـنْ غُسْلٍ سيَتْبَعُهُ غَـبرْ
فنائحـةٌ تَبْكـي وللنـوح دَرْسَـةٌ ... وأمْرٌ لَها يبدو ، وأمْـرٌ لهـا يُسَـرْ

وقال لبيد بن ربيعة يرثي نفسه على الروي ذاته : (ديوانه ص ٢١٣) :

تَمنّـى ابنتـايَ أنْ يعيـشَ أبوهمـا ... وهـل أنـا إلا مِـنْ ربيعـةَ أو مُضَـرْ
ونائحتـان تندبـان بعـاقل ... أخـا ثقـةٍ لا عيْـنَ منـهُ ولا أثَـرْ
وفِي ابنَيْ نـزار أسـوةٌ إنْ جزعْتُمـا ... وإنْ تسـألاهمْ تُخْبرا فيهـمُ الخَبَرْ
فقومـا فقـولا بـالذي قـدْ علمْتُمـا ... ولا تَخْمُشـا وجهـاً ولا تحلقـا شَـعَرْ
وقـولا هـو المـرءُ الـذي لا خليلَـهُ ... أضـاعَ ، ولا خانَ الصديقَ ولا غَـدَرْ
إلى الحول ثم اسمُ السلامَ عليكُمـا ... ومن يبكِ حَوْلاً كـاملاً فقدِ اعْتَـذَرْ

أما بشر بن أبي خازم الأسدي فقد قال يرثي نفسه بعد أن طعنه فتى من بني وائل : (ديوان ص ٢٤) :

أسـائلةٌ عميـرةُ عـن أبيهـا	خـلالَ الجيش تَعْـتَرِفُ الرِّكابا
تُؤمِّـلُ أن أؤوبَ لهـا بنَهْـبٍ	ولم تَعْلَـمْ بـأنَّ السَّـهْمَ صابـا
فـإنَّ أبـاكِ قـد لاقَ غلامـاً	مـنَ الأبنـاءِ يَلْتَهِـبُ التهابـا
وإنَّ الوائلـيَّ أصـابَ قلبـي	بسَـهْمٍ لم يكـنْ يُكْسَـى لُغابـا
فَرجِّـي الخـيرَ وانتظـري إيـابي	إذا مـا القـارظُ العَـنَزيُّ آبـا
فمَنْ يكُ سائلاً عـن بَيْـتِ بشْرٍ	فـإنَّ لـهُ بجَنْـبِ الـرَّدْهِ بابـا
ثَـوَى في مُلْحَـدٍ لابُـدَّ مِنْـهُ	كفـى بـالموتِ نَأْيـاً واغترابـا
رهـينَ بـلىً ، كلُّ فتـىً سَـيَبْلَى	فـأذري الدَّمْـعَ وانتحبي انتحـابا

وإذا كان بشر قد دلّ الأحياء على قبره ، الذي كـان بجانب الردّه ، لعلهم يزورونه ، فإنّ شـاعرنا المتلمِّس ، يتوخّـى مـن خليلَيْه زيارةَ رَمْسه ، والصلاة عليه ، وطلب السُقْيا لـه .. ثـم يـروح يذكّـر بخصاله ، في الحياة الدنيا ، ويستعيد بعض مآثره فيها .

وإذا كان بشر قد رثى نفسه في عشـرين بيتـاً ، فـإن المتلمِّس رثاها في اثني عشر بيتاً ، فذكر من مناقبه فيها أنه كان قادراً على اللهو مع العذارى ، وأنه كـان يشرب المدامة عند الصباح ، وأنـه يذعـر الظباء في مكانها ، وأنـه يمـدح السيّد الهمـام الـذي ينعش المحتـاج في القفراء ... إلخ ، يقول المتلمِّس : (ديوانه ٢٥٦ فما بعدها) :

خليليّ إمَّا مِتُّ يوماً وزُحْزِحَـتْ	مَنايا كُما ، فيما يُزَحْزِحُهُ الدَّهْرُ
فمُرّا على قبري ، فقُوْما فسـلِّما	وقولا : سقاكَ الغَيْثُ والقطرُ يا قَبْرُ
كأنَّ الـذي غَيَّبْـتَ لم يَلْـهُ سـاعةً	مِنَ الدَّهْرِ والدنيا لها وَرَقٌ نَضْـرُ
ولم تَسْـقِهِ منها بعَـذْبٍ تمتُّـعٍ	بَرودٍ ، حَمَتْهُ القَوْمَ زَجْزاجةٌ بكْرُ
ولم يَصْطبِحْ في يـومِ حَـرٍّ وقِـرَّةٍ	حُميّا ، فدَبَّتْ في مفاصِلِهِ الخَمْـرُ
ولَمْ يُزْعِ العيسَ الكوانِسَ بـالضُّحَى	بأسْـرارِ مَوْلِـيٍّ ، ألدَّتْـهُ صُفْـرُ
ولم يمـدحِ القَـرْمَ الهُمَـامَ ، بكَفِّـهِ	لطالمٍ يُسْقَى من فواضِلِهـا القَفْـرُ

ولو بحثنا عن قاسم مشترك بين معـاني هـذا الغـرض الشعري عند الشعراء الأربعة ، الأفْوه ، ولبيد ، وبشـر ، والمتلمِّس ، لوجدنـا

كلاً منهم يذكر قبره ، ويحاول أن يدل عليه ، ويرجو زيارته ، ويشير إلى النسوة الباكيات . ووجدْنا من يطلب منهم البكاء بَيْدَ أن (لبيداً) يطلب عكس ذلك ... ولكنهم جميعاً ، يستحضرون ماضيهم ويفخرون بمآتيهم في الحياة الدنيا ... وهذا هو دَيْدَنُ الناس ، من الجاهلية حتى يومنا هذا .

نظرات نقدية في شعر المتلمِّس :

اختلفَ النُّقّاد القُدامى في تقييم شعر المتلمِّس ، فمنهم من أحلّه مرتبة عالية ، ومنهم من انتقد بعض أشعاره وعابها عليه .

ومن الفريق الأول الأصمعي الذي عَدَّ المتلمِّس شاعراً فحلاً (فحولة الشعراء ٣٠) ، وأبو عُبَيْدَة معمر بن المثنّى (٢٠٩هـ) الذي قال : " واتفقوا على أنَّ أشْعَرَ المُقلّين في الجاهلية ثلاثة : المتلمِّس ، والمسيَّب بن عَلَس ، وحُصَيْن بن الحُمام المُرّي " – (الشعر والشعراء ١٨٢/١) . ولكن ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) جعل المتلمِّس من شعراء الطبقة السابعة في كتابه " طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين " مقروناً إلى ثلاثةٍ أُخَر غيره ، هم : سلامة بن جندل ، وحُصَيْن بن الحُمام المري ، والمُسيَّب بن علس – (طبقات فحول الشعراء ١٥٥/١) .

ومما يُحْسَب لصالح المتلمِّس أن المرزباني (٣٨٤هـ) ذكر أن عمرو بن شأس ، وهو شاعر مخضرم سرق من المتلمِّس قوله ، حين قال ابن شأس :

فأطرقَ إطراقَ الشجاعِ ولوْ يَرَى مساغاً لنابَيْهِ الشجاعُ لَقَدْ أَزَمْ

وبيت المتلمِّس المراد هنا :

وأطْرقَ إطراقَ الشجاعِ ولَوْ رَأى مساغاً لنابَيْه الشجاعُ لصَمّما

(معجم الشعراء ص ٢٣)

والأهم من كل ما تقدّم ما رواه الزُبَيْدي (٣٧٩هـ) من أن العرب كانت إذا أرادت أن تنشد قصيدة المتلمِّس التالية تطهَّروا لها، والقصيدة هي :

تُعيِّرني أمّي رجالٌ ولنْ ترى أخا كرمٍ إلاّ بأنْ يَتكرّما

(طبقات النحويين واللغويين ص ٣٣)

والحقيقة أن العرب لم تتوضأ لميمية المتلمِّس هذه فقط، بل توضأت لقصائد جاهلية أخرى، مثل قافية المهلهل التي مطلعها :

جارَتْ بني بَكْرٍ ولم يعدلوا والمرءُ قد يعرفُ قَدْرَ الطريقِ

وهذه القصيدة من القصائد المنتقاة في كتاب (جمهرة أشعار العرب) للقرشي (٥٨٥/٢) وذكر خبر التطهّر قبل إنشادها (محمد بن إسحق) في الكتاب المنسوب إليه (البسوس ص ٨٦).

ومن المعروف في هذا الصدد أن الفرزدق قد وقرّ بيتاً في معلقة لبيد بن ربيعة، حسبما يذكر الأصفهاني في (محاضرات الأدباء ٨١/١). وذلك الوضوء، وهذا الإجلال، يشيران أولاً : إلى اعتقاد عربي جاهلي بأن الشعر، أو بعضه، هو إيحاء ... مُجَلّ، لذا ينبغي تكريمه. ويشيران ثانياً : إلى أن هذه القصائد الثلاث : ميمية المتلمِّس، وقافية المهلهل، ولامية لبيد (المعلقة)، كانت لها منازل رفيعة وخاصة، منذ القدم آنئذ، لذا حقَّ لها الإكبار والتقدير. وفي هذا، إن صحَّ، وهو صحيحٌ، على الأرجح، شهادةٌ على شاعرية هؤلاء الثلاثة، وإعْلاء لمنزلة أشعارهم... وربما لعُلُوِّ مكانة المتلمِّس تكفّل الأعشى برواية شعره (الأغاني ٢٦/١٢)، واختار له المصنّفون

قصائد من اختياراتهم الشعرية ، فللمتلمِّس قصائد في الأصمعيات ، وفي حماسة أبي تمام المعروفة بالوحشيات ، وفي جمهرة أشعار العرب للقرشي ، ومختارات شعراء العرب ، لهبة الله بن الشجري ، والتذكرة السعدية ، للسعدي. وقد ذكر مترجم كتاب (فؤاد سزكين) " تاريخ التراث العربي " الدكتور محمود فهمي حجازي أن (سعيد حسن بحيري) قد أعدّ رسالة ماجستير في جامعة عين شمس – كلية الألسن عام ١٩٧٩ بعنوان " البنية اللغوية لشعر المتلمّس الضبعي " (انظر تاريخ التراث العربي ١/١١٨) .

كان هذا موقف فريق المتعاطفين مع الشاعر والمعجبين بشعره. ولكن فريقاً آخر كما ذكرنا هاجم شعر المتلمِّس أو بعضه . وكان أقدم المهاجمين له ابن أخته طرفة بن العبد ، فعندما قال المتلمِّس فيما يُنْسَب إليه :

وقد أتناسى الهمّ عندَ احتضاره ... بناجٍ عليهِ الصيعريّـةُ مُكْـدَم

وسمعه طرفة ، وكان صبياً ، قال : " اسْتَنْوَقَ الجَملَ " ، لأن " الصيعرية " الواردة في البيت هي سِمَةُ للنوق ، لا للفحول من الإبل، فسار قول طرفة مثلاً ..

ويروي ابن قتيبة ، الذي ساق هذا الخبر ، أنّ المتلمِّسَ أتى طرفة بعد ذلك ، فقال له : أخرجْ لسانَكَ ، فأخرجه ، فقال : " ويلٌ لهذا من هذا " يريد ، ويل لرأسِهِ من لسانه (الشعر والشعراء ١/١٨٣) .

وفي وسعنا أن نشير إلى تحقق نبوءة المتلمِّس في طرفة ، إذا وثقنا بأن هجاءه لعمرو بن هند كان وراء مقتله ...

وكذلك روى ابن قتيبة أنه مِمَّا يُعابُ على المتلمِّس قوله :

أحارثُ إنّـا لَـوْ تُشاطُ دماؤُنـا   تَزَيَّلْـنَ حتـى لا يمَـسّ دمٌ دمـا

لأنه من الكذب والإفراط – (الشعر والشعراء ١٨٣/١) .

وقد جنى ، لعمري ، ابن قتيبة على المتلمِّس وتحامل عليه ، فكأني به لم يسمع بقول من قال " أعذب الشعر أكذبه ". فشاعرنا ، في تعبيره عن التفرّد والتميُّز ، والبغضاء ، أنبت لبيته جناحين ، فحلّق عالياً . ومن العَسْفِ والظلم للشاعر أن ندرس شعره في ضوء علم الكيمياء ، أو ما يمكن ولا يمكن ، في التحليل المخبري الصرْف ، أو في ضوء منطق الثقة بما يُخْبِر به ، أو عَدَمِها ، فللشعر منطقُهُ الخاص وخبره المُميَّزُ ، وهما منطق وخبر فيهما إنشاءٌ ، لا يحتمل أن نقول فيه صدْقاً أوْ كذباً . وفي رأيي إنَّ أبا عبيدة كان أقرب إلى الصواب ، عندما ذكر أن هذا البيت " أسْيَرُ مَثَلٍ في البغض ". وكأني بأبي عبيدة قد لاحظ أن العداوة بين الأطراف قد تنتقل على جناح الشعر من المجرَّدِ إلى المُجَسَّد ، ومن الروحي إلى الملموس ، فيُصاب المجسّد بعدوى المجرّد ، ويجري مجراه ، وهذا هو حال الدماء في بَيْت المتلمِّس المذكور ، فالدماء التي هي مادة ملموسة انتقل إليها أثر نبض القلوب ، فصارت حاقدة كارهة ، حتى إذا حُمِلتْ على الامتزاج بدماء من خالفها وباغضها في الحياة ، نَدَّتْ عنها ، وانفصلت وانمازت ...

وبعد ، فهذا هو المتلمِّس شاعر جاهلي ينتمي إلى ربيعة أضجم ، ولكنه نشأ في أخواله بني يشكر ، وقد اصطدم في حياته بملك الحيرة اللخمي – عمرو بن هند ، فهدّده ، فغادر العراق إلى بصرى الشام ، وأقام فيها إلى أن مات حتف أنفه ، ولم يمت بسبب صحيفة كان فيه أمر موته ، كما هي الحال مع ابن أخته طرفة .

وقد وصل إلينا ديوانه ، فحقّقه حسن كامل الصيرفي عن

مخطوطة ترجع إلى القرن السادس الهجري ، وطبعه بالقاهرة عام ١٩٧٠ ، وبلغت أبياته (١٦٩) بيتاً ، موزعة على (١٧) قصيدة ومقطعة . وكانت أغراض شعره مُتعدّدة ، أهمّها : الفخْر والهجاء والتحريض والحكمة والرثاء ... وقد اختلف الناس في منزلته ما بين مُعْلٍ لها ، ومنتقدٍ لصاحبها ... ولكن الرأي الغالب أنه كان شاعراً فحلاً مُقِلاً ، وقد قُدِّر شعره خيرَ تقدير عند الجاهليين ، حتى إن الناس قد تطهَّروا - لبعض أشعاره عند إنشادها ، وهذا ملمح كافٍ ليكون المتلمِّس جديراً باهتمام القدماء والمحدثين على حدٍّ سواء .



مصادر الدراسة ومراجعها :

١ - الآمدي : المؤتلف والمختلف ، تحقيق عبدالستّار فَرّاج ، القاهرة ١٣٨١هـ / ١٩٩٦م .

٢ - ابن اسحق ، محمد : البسوس (أو كتاب بكر وتغلب) ، ط نخبة الأخيار ، القسطنطينية ١٣٠٥هـ .

٣ - ابن حَبِيْب ، محمد : المُحبّر ، تحقيق ليختن شتيتر ، بيروت ، المكتب التجاري ، د . ت .

٤ - ابن خير الاشبيلي : فهرست ابن خير ، سرقسطة ١٨٩٣ - (ط مصوّرة عنها) .

٥ - ابن سلام الجُمَحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، ط ٢ ، (القاهرة ١٩٧٤).

٦ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ط ٢ ، (القاهرة ١٩٦٦) .

٧ - ابن النديم ، محمد بن اسحاق : الفهرست ، ط رضا تجدد ، بيروت ١٩٧١ .

٨ - أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، تحقيق محمد علي الهاشمي ، الرياض ١٤٠١/١٩٨١ .

٩ - الأصفهاني ، الراغب : محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء ، بيروت . د . ت .

١٠ - الأصفهاني أبو الفرج : الأغاني ، (مصورة طبعة دار الكتب) (ط . بيروت) د . ت .

١١ - الأصمعي ، عبدالملك بن قريب : فحولة الشعراء ، تحقيق عبدالمنعم خفاجي وطه الزيني ، القاهرة ١٩٥٣ .

١٢ - الأفْوه الأودي : شعره (ضمن كتاب الطرائف الأدبية) لعبدالعزيز الميمني ، القاهرة ١٩٣٧ .

١٣ - بشر بن أبي خازم الأسدي : ديوانه ، تحقيق عِزّة حسن ، ط ٢ ، دمشق ١٩٧٣ .

١٤ - البهبيتي ، نجيب محمد : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ط ٤ ، القاهرة ١٩٧٠ .

١٥ - حاجي خليفة : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، بيروت ١٩٨٢ .

١٦ - الحادرة ، قطبة بن أوس : ديوانه ، تحقيق ناصر الدين الأسد ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٧٣ .

١٧ - حسين طه : في الأدب الجاهلي ، القاهرة .

١٨ - الزبيدي أبو بكر محمد بن حسن : طبقات النحويين واللغويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم القاهرة ١٩٧٣ .

١٩ - سزكين ، فؤاد : تاريخ التراث العربي ، ترجمة محمود فهمي حجازي ، الرياض ١٩٨٣ .

٢٠ - شيخو ، لويس : شعراء النصرانية ، دار المشرق ط ٣ ، بيروت ١٩٨٢ .

٢١ - الصغاني ، الحسن بن محمد : العباب الزاخر ، القاهرة .

٢٢ – ضيف ، شوقي : تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٠ .

٢٣ – لبيد بن ربيعة : ديوانه ، تحقيق إحسان عباس ، ط ٢ ، الكويت ١٩٨٤ .

٢٤ – المتلمِّس الضبعي : ديوانه (ضمن مجلدات مجلة معهد التراث العربي) تحقيق حسن كامل الصيرفي ، القاهرة ١٩٧٠ .

٢٥ – المرزباني محمد بن عمران : معجم الشعراء ، تحقيق عبدالستار فَرّاج ، القاهرة ١٩٦١ .

٢٦ – النابغة الذبياني : ديوانه : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف القاهرة ١٩٧٧ .





قراءة أخرى في كتاب
طبقات فحول الشعراء
لابن سلام الجمحي



عمر محمد عبدالواحد

تستهدف هذه القراءة ربط المنتوج الثقافي بالظروف المجتمعية للبيئة التي نتج عنها، فالكتاب – كمشروع ثقافي – ابن لبيئته بما يحدث فيها من نشاط علمي، يعبر عن رغبات المجتمع واحتياجاته المتعددة. وتصوير – في ذات الوقت – لأشكال الوجود الاجتماعي، بما يقدمه من رؤية لمجتمعه.

ويتحدد اتجاه النظر وفقاً لعنوان المصنّف ؛ فقد نشره محققه تحت عنوان " طبقات فحول الشعراء "[1] فإذا كانت كلمة الشعراء جنساً عاماً ، اختار المصنّف منه مادة كتابه ؛ يقول : " ذكرنا العرب وأشعارها ، والمشهورين المعروفين من شعرائها " " ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ج ١ ص ٣ "، فإنّ المصنّف لم يقف عند العرب الشعراء جميعاً ، وإنما قصر كتابه على المشهورين المعروفين . وهذا يقودنا إلى سائر العنوان لنقف على النوع الذي استهدفه بكتابه ، وهم الفحول . يقول المصنّف : " فاقتصرنا من الفحول على أربعين شاعراً" ج١ ص ٢٤، وإذا كان الجنس الذي أشار إليه عنوان الكتاب ، يلزم بدراسة إسهامه في التاريخ الأدبي ، فإن النوع (الفحول) يلزم بالبحث عن الغايات النقدية التي تضمنها المصنّف وجرى على أساسها التمييز بين الشعراء. وتبقى كلمة الطبقات لتشير إلى الهيكل البنائي لهذا الكتاب ، وإلى المخطط الذي وزع الشعراء عليه . وهذا يلزم بالبحث عن مصادر هذا الشكل ومكوناته ، والإمكانات التي يتيحها

لمستخدميه . فالكتاب تصنيف لنوعية معينة من الشعراء على شكل متميز من أشكال التصنيف .

ونبدأ بالجنس العام الذي يقوم المصنّف عليه ، لنرى وضعية الشعر كظاهرة ثقافية ، وشكل معرفي وفي داخل المجتمع العربي ، لنكشف عن الأسس التي حكمت تفكير مصنفه عند النظر إلى الشعراء ، وقدّرت كيفية توزيعهم داخل هذا المصنّف . ويلفت النظر أن هذا الهدف التاريخي كان سابقاً كل أهداف ابن سلام . يقول في مفتتح كتابه :

" ذكرنا العرب وأشعارها والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب . وكذلك فرسانها وساداتها وأيامها ، فاقتصرنا من ذلك على ما لا يجهله عالم ، ولا يستغني عن علمه ناظر في أمر العرب فبدأنا بالشعر " ج١ ص٣ .

فالزمن المستحضر في ذهن ابن سلام هو الزمن الماضي (ذكرنا) الذي ينتمي إلى العرب ؛ زمن العروبة الخالصة بشعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها . والذي تشكل إثارته مقابلاً إيجابياً لعناية الشعوبية بمثالب العرب ، ورغبتها في طمس تاريخهم وثقافتهم ، وتطالعنا كلمة العرب في مفتتح النص " ذكرنا العرب .." ثم تتكرر في السياق " قبائل العرب – لا يستغنى عن علمه ناظر في أمر العرب"، مما يفيد أن أهمية الشعر – في هذا السياق تأتي من إضافته إلى العرب وقبائلها ومن دلالته على أمورها ، فللشعر في هذا السياق بعد واحد هو البعد المعرفي الذي يأتي من إضافته إلى العرب ، وقدرته على الكشف عن أحوالها . وفي هذا السياق يكون الشعر هو الدال التاريخي الأول على حياة العرب[٢] قبل أن يكون تمثيلاً فنياً لها .

ونلاحظ أن المصنّف قد ذكر شعر القبيلة أولاً ، ثم أشار إلى فرسانها وساداتها وأيامها ، دليلاً على علاقد نشوء الأول " الشعر " أو صدوره عن الثاني " الفرسان والسادات والأيام " وبالتالي تضمنه له أو تعبيره عنه . ولذلك بدأ ابن سلام بالشعر ، عندما أدرك عجزه عن التأريخ الكامل – للقبيلة الواحدة بمكوناتها البشرية ونظامها الطبقي ، وطبيعة الأنشطة فيها ونوعية العلاقات داخلها " الشعراء – الفرسان – الأشراف – الأيام "، وأدرك – في الوقت ذاته – قدرة الشعر على تمثيل هذا الوجود الاجتماعي .

أما الشعراء باعتبار دورهم المجتمعي ، فهم يقترنون لديه بمكونات مجتمعية ممتازة ، تتمثل في طبقة الفرسان والسادات أي طائفة الأبطال ، التي تتشارك – دون سائر طبقات المجتمع – في صنع الحدث التاريخي (الأيام) .

ويبدو أن لفكرة الأيام والحروب هذه أهميتها في التفكير العربي أو في الحس التاريخي العربي ، ولعلها كانت وراء استقلال المغازي والسير عن اهتمامات المحدِّثين ، ليصنف المؤرخون فيها مصنفات مستقلة ، وظلت السيرة – وسيرة النبي صلى الله عليه وسلم أوضح مثال – تعنى في كثير منها بالمغازي[3] .

وإذا استثنينا المكونات البشرية مما ذكره ابن سلام في بنية المجتمع العربي المادية والثقافية بقي لدينا الشعر والأيام ؛ مما يوحي بضرورة قيام الشعر في هذا المجتمع على الأيام ؛ شكل الصراع ومظهره فيه . وتتحدد بالتالي طبيعة كشفه عن أحوال المجتمع ونوعية الشعر المتطلبة للوفاء بهذا الدور .

ويمتد هذا الضرب من التفكير في العلاقة بين الشعر والمجتمع إلى الأسس التي اعتمدها ابن سلام للتأريخ الأدبي ، فالأساس الأول

الذي بنى عليه توزيع الشعراء داخل مصنّفه ، وهو عامل الزمن ، الذي يبدو من قوله " ففصَّلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام ، فنزّلناهم منازلهم " ج١ ص ٢٣ ، ينبع في الحقيقة من واقع المجتمع العربي وقتذاك .

فالجاهلية ليست حقبة زمنية فحسب ، وإنما هي واقع مجتمعي أو حقبة لها ثقافتها الخاصة ووضعها العقدي المتميز ، يمكن أن توضع في مقابل الإسلام . والخضرمة ليست حقبة زمنية محددة ، وإنما هي ظاهرة مجتمعية ، يمثلها قوم عرفوا الثقافتين المنتميتين للجاهلية والإسلام ، وشاركوا في صنع أحداث المجتمع العربي في الحقبتين ، ولذلك ذابت هذه التفرقة الثلاثية في أثناء الكتاب ؛ لأن التقابل الحاد يكون بين الجاهلية والإسلام ، أما الخضرمة فتعزى في بدايتها إلى الجاهلية وترجع في نهايتها إلى الإسلام . فألحق المصنِّف عدداً من المخضرمين بالقسم الأول (طبقات الجاهلية) ؛ من أمثال كعب بن زهير والحطيئة اللذين وضعا في الطبقة الثانية . وجعل لبيد بن ربيعة والنابغة الجعدي في الثالثة ، ومعهما الشماخ وأبو ذؤيب الهذلي ، وفي الطبقة السادسة الجاهلية يضع سويد بن أبي كاهل اليشكري – وهو مخضرم – مع الجاهليين عنترة والحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم . وفي الطبقتين الثامنة والتاسعة يضع ثلاثة شعراء مخضرمين في كل طبقة، في مقابل شاعر جاهلي واحد . يؤكد هذه اللامبالاة بتمييز طبقة المخضرمين إلحاق بعضهم أيضاً بطبقات الإسلاميين ؛ فنجد كعب بن جعيل وعمرو بن أحمر الباهلي وسحيم في الطبقة الثالثة . ونجد حميد بن ثور في الطبقة الرابعة منها ، كما نجد أبا زبيد الطائي في الطبقة الخامسة . ثم يتوالى توزيعهم على طبقات شعراء القرى

والمراثي واليهود ، دون أن يفرد لهم طبقة مستقلة . ويمكن أن نطرح تفسيراً لهذا الصنيع الاحتمالات الآتية :

أولاً : إن هذا التقسيم ليس زمنياً شكلياً ، بمعنى اعتماد الحدث في تلوين الزمن والإعلاء من دور صانعيه بما يتفق مع فكرة الصراع المشار إليها آنفاً . والإسلام - في هذا السياق - ثورة تاريخية، أحدثت متغيرات في المجتمع ؛ عقيدته وعناصره البشرية ونشاطاتها المتعددة .

ويتفق مع هذا أن يصعب تمييز منتجات الخضرمة في تفردها الذاتي ، وإنما يمكن ذلك إلحاقاً بما سبق أو بما أتى ، توزيعاً على عنصري الصراع ، أو العصرين المتقابلين .

ثانياً : ربما كان ذلك الإلحاق بنوع من الطبقات مراعاة للزمن أو للمكان الذي تبدى فيه الدور الاجتماعي للشاعر . وهذا القول له ما يعضده مثل إلحاق كعب بن زهير بطبقات الجاهليين ، فقد أخذ مكانته في التاريخ ، بموقفه الجاهلي من الإسلام ، الذي تبلور في قصيدته - بانت سعاد - ذات البناء التقليدي ، التي مدح بها النبي (صلى الله عليه وسلم) ، وأسلم بين يديه . وله أيضاً ما يشكك فيه مثل إلحاق بشامة بن الغدير وقراد بن حنش بطبقات فحول الإسلام . فهل نبغ دورهما الاجتماعي في المجتمع الإسلامي وعرفا فيه شاعرين؟

ثالثاً : ربما كان وراء هذا التصنيف اصطناع مقاييس خاصة للفحولة نتج عنها مثل الطبقة السادسة الجاهلية ، التي ألحق بها سويد بن أبي كاهل اليشكري ، لاشتهاره بواحدة هي عينيته :

بسطت رابعة الحبل لنا فمددنا الحبل منها ما اتسع

التي يقول عنها ابن سلام " وقد برزت هذه على شعره " ج١

ص ١٥٣ ، ويقول عن أصحاب هذه الطبقة " أربعة رهط ، لكل واحد منهم واحدة " ج١ ص ١٥١ ، وهم عمرو بن كلثوم ، والحارث بن حلزة ، وعنترة بن شداد ، وسويد . ولعله كان يرى إلحاق قصيدة سويد بمعلقات هؤلاء ، وأن قصيدة واحدة بارزة قد تسير وترفع مكانة الشاعر عن غيره . وهذا مقياس يقابل مقياس الكم في الإنتاج الشعري . أو هو إعلاء لمبدأ التشابه ، أو فكرة الطبقة على فكرة التوزيع الزمني .

رابعاً : نطرح احتمالاً أخيراً يتمثل في مراعاة وشائج قبلية ؛ فالطبقة الثامنة الإسلامية " من بني مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان "والعاشرة " من بني عامر بن صعصعة "، وهذا الاحتمال يمكن أن يبرر إيراد قراد بن حنش وبشامة بن الغدير في الطبقة الثامنة الإسلامية مع شعراء قبيلتهم الإسلاميين . ويشير – في ذات الوقت – إلى تغلب الطبيعة القبلية للمجتمع العربي على محاولة التأريخ المنظم له وفق شكل مسبق كالطبقات ، الذي حاول ابن سلام بعقليته البصيرة المنهجة تطبيقه بنظام دقيق . فجعل طبقاته عشراً للجاهليين وللإسلاميين مثلها ، تلتزم كل طبقة بأربعة شعراء ، لا تزيد عنهم ولا تنقص مهما تختلف الموضوعات أو الطرق الفنية .

وكُلُّ هذه الاحتمالات تضعنا في النهاية أمام يقين واحد ، مؤداه أننا لا نستطيع – في هذا الكتاب – أن نجد للمخضرمين كياناً فنياً متميزاً عن شعراء الجاهلية والإسلام . لا يشفع لهم أنهم استمرار للقوالب والهياكل والصور في القصيدة الجاهلية ، وكذلك لا يفيدهم تعبيرهم عن بعض المعاني الإسلامية أو الوقوف في صفوف المسلمين بتفكيرهم الفني الجاهلي .

أما عن الأساس الثاني من أسس التأريخ الأدبي التي نجدها في

طبقات ابن سلام ، فيتمثل في الفن الأدبي . ويبدو هذا من إفراده طبقة لشعراء المراثي ، تأتي بعد طبقات الجاهلية مباشرة ، ولا نستطيع وضعها في مقابل طبقات الإسلام ، فإنما هي طبقة حادية عشرة ، فالمصنّف يقول :

" وصيرنا أصحاب المراثي طبقة بعد العشر طبقات " ج١ ص٢٠٣ .

وتشتمل – شأن سابقاتها – على أربعة شعراء ، وتختلف عنها في تصريحه بالمفاضلة بين شعراء هذه الطبقة الأخيرة .

ونتساءل لماذا أفرد لأصحاب المراثي طبقة مستقلة ؟ ولم عني بفن الرثاء هذه العناية المتفردة ؟

ولعل الإجابة تكمن في طريقته السابقة في التفكير الذي يربط بين الفن والمجتمع . فقد فهم ابن سلام المجتمع العربي على أنه أشراف وسادات وفرسان وشعراء بينهم أيام . يقوم الشعر – على مستوى الحاضر – بتسجيل الصراع الدائر في المجتمع ، ويحتفظ – عند النظر إلى الماضي – بتسجيل التاريخ المتمثل في أيام تتميز عن سواها لأهميتها الخاصة في حس العربي بالزمن ، وبما أحدثت من متغيرات في مجتمعه .

ويؤكد الفحص لهذه الطبقة ما ذكرنا ، فإنه يقدّم على شعرائها متمم بن نويرة ج١ ص ٢٠٤ ، ويذكر أنه بكى أخاه مالك بن نويرة الذي كان رجلاً شريفاً فارساً شاعراً .. وكان قتله خالد بن الوليد بن المغيرة حين وجهه أبو بكر رضي الله عنه إلى أهل الرّدة ، ويعنى بأخباره وبتفصيل قصة مقتله، لما لها من أهمية في أحداث المجتمع الإسلامي وتاريخه ويوجز في أخبار الثلاثة الباقين ، لكنه يلتزم

بذكر اسم الشاعر ومرثيّه وقاتله ونسب كل منهم . فيقول عن الخنساء (وبكت أخويها صخراً ومعاوية ، فأما صخر فقتلته بنو أسد ، وأمّا معاوية فقتلته بنو مرة بن غطفان) ج١ ص ٢١٠ ، ويقول (وأعشى باهلة ورثى المنتشر بن وهب الباهلي ، قتيل بني الحارث بن كعب) ج١ ص ٢١٠ ، فتبين لنا أهمية هذا الشعر في توضيح تاريخ القبائل العربية ، ولذا كانت عناية ابن سلام بالشاعر على قدر ما للمرثي من أخبار ، ودور مجتمعي وعلاقات قبلية ، وفي هذا السياق المقامي يكون لقوله : " وأخبرني يونس بن حبيب : أن التأبين مدح الميت والثناء عليه .. والمدح للحي " ج١ ص ٢٠٩ ، دلالات متعددة منها أن هذا الفن الشعري يؤدي وظيفة معادلة لوظيفة المديح، في الكشف عن الشخصية القبلية ، وعن ارتباطه بفكرة الصراع ، وكشفه عن أطرافه ورصد أيامه . ولكل ما سبق جعل أصحاب المراثي طبقة ، تقف جنباً إلى جنب مع شعراء القبيلة المنتمين ، الذين قالوا في أغراض متعددة ترتبط بأهداف قبائلهم .

وعلى الرغم مما أعلن من حرصه على التجانس خلال طبقات كتابه يقول : (فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه ، فوجدناهم عشر طبقات) ج١ ص ٢٤ . فإننا لا نكاد نجد عناية بفن شعري آخر، تقيم طبقة مستقلة لشعرائه ، وعلى سبيل المثال (الطبقة السادسة الإسلامية التي ذكر أنها حجازية أربعة رهط) ج٢ ص ٦٤٧، وتضم عبيد الله بن قيس الرقيّات ، والأحوص ، وجميل ، ونُصيب ، وتمتد تراجمهم في الصفحات (٦٤٧ – ٦٨١ ج٢) ، لتزيد على مساحة تراجم أصحاب المراثي الواقعة في الصفحات (٢٠٣ – ٢١٤ ج١) . فعلى الرغم من جامع البيئة ، ووجود فن شعري أسهموا فيه يمكن أن يشكل رباطاً جامعاً بينهم هو الغزل ، إلا أنه لم

يفرد لهم طبقة مستقلة. ويرجع هذا في رأينا إلى أن ابن سلام لم يكن بصدد التاريخ على أساس الفنون الشعرية ، ولم تكن كل فنون الشعر – في نظره – سواء ، بوصفه معبراً عن بيئته التي مازالت محتاجة لتوظيف الفن ، أو مازال الفن قائماً على تلبية احتياجاتها ، وعاملاً من عوامل قيامها واستمرارها ، ولم يصبح وجوده ترفاً في هذه البيئة الناهضة . في مثل هذه البيئة التي يكتسب الشعر فيها قيمته بما له من دور اجتماعي لا من فنيته الشكلية الخالصة ، لا يصلح الغزل أساساً لطبقة مستقلة . يعبر عن ذلك قول ابن سلام (كان عبيد الله أشد قريش أسر شعر في الإسلام بعد ابن الزِّبعري ، وكان غزلاً ، وأغزل من شعره شعر عمر بن أبي ربيعة . وكان عمر يصرح بالغزل ولا يهجو ولا يمدح ، وكان عبيد الله يشبب ولا يصرح ، ولم يكن له معقود شعر وغزل كغزل عمر) ج١ ص ٦٤٨ . فلو كان أساس التأريخ – عند ابن سلام – العناية بفن شعري لكان إخلاص عمر للفن الشعري (الغزل) دافعاً إلى تقدمته بدلاً من طرده من الطبقات . ولو قدمت الفنية الخالصة على الوفاء باحتياجات البيئة ، أو المشاركة في صنع أحداثها ، لتغير الكثير من الأحكام النقدية في هذا المصنف . من ذلك تقديم كثير ووضعه في الطبقة الثانية الإسلامية ، وتأخير جميل ووضعه في الطبقة السادسة الإسلامية . يقول ابن سلام : (وكان لكُثيِّر في التشبيب نصيب وافر ، وجميل مقدم عليه وعلى أصحاب النسيب جميعاً في النسيب ، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل . وكان جميل صادق الصبابة ، وكان كثير يتقول ولم يكن عاشقاً ، وكان راوية لجميل) ج١ ص ٥٤٥ . فقد تقدم كثير لأنه قال في فنون متعددة لها جوانب اجتماعية ، أما جميل فقد أفرط في العناية بذاته ، الأمر الذي يتناسب تناسباً عكسياً مع أغراض المجتمع . أي أن التقدم بفن شعري واحد لا يفيد ، وهذا ينفي أن يكون للرثاء ذلك القدر لقيمته الفنية .

ويبدو الأمر أكثر وضوحاً مع ذي الرمة الذي لم تغن عنه فنيته ، (وكان أحسن أهل الإسلام تشبيهاً، كما كان امرؤ القيس أحسن أهل الجاهلية تشبيهاً)، وبذلك قال العلماء في عصر ابن سلام . ج١ ص ٥٤٩ ، ومع ذلك لم يعده بعض معاصريه من الفحول قال ذو الرمة للفرزدق مالي لا أعد من الفحول ؟ قال يمنعك من ذلك صفة الصحاري وأبعار الإبل) ج١ ص ٥٥٢ . وقالوا عنه (لم يكن كثير المدح والهجاء ، وإنما كان واصف أطلال ونادب أظعان وهذا الذي أخرجه عن طبقة الفحول)[٤] فانشغاله بذاته في فنه وهروبه بمخيلته إلى عالم الصحراء ، أضعف مشاركته في الشعر المجتمعي بالمديح أو الهجاء، تلك الفنون التي تتصل بطبقة الحكام والقادة وأصحاب الأدوار المجتمعية ، والتي يمكن تسميتها أحياناً بالأغراض الشعرية الرسمية .

والأساس الثالث من أسس التأريخ الأدبي الذي يلاحظ وجوده في كتاب ابن سلام هو المكان ، فقد أفرد طبقة لشعراء القرى العربية (وهي خمس : المدينة ، ومكة ، والطائف ، واليمامة ، والبحرين، وأشعرهن قرية المدينة) ج١ ص ٢١٥ ، ويكشف تقديمه للمدينة عن امتداده بطريقة تفكيره السابقة في الربط بين الفن والمجتمع. يقول ابن سلام : (وبالطائف شعر وليس بالكثير ، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء ، نحو الأوس والخزرج ، أو قوم يغيرون ويغار عليهم ، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا . وذلك الذي قلل شعر عمان) ج١ ص ٢٥٩ . وهذا الرأي صادر عن نظرة تاريخية ، رصدت الظاهرة ، وأدركت التفاوت في الكم الذي يروى عن كل قرية من قرى العرب ، وأرجعت هذا إلى الحرب والصراع وصور العصبية القبلية ، ولذلك كثر في النص السابق ذكر الأحياء والقبائل . ولا شك في أن مثل هذا

التعليل يصدر عن اعتقاد مؤداه ارتباط الشعر بالمجتمع ، وتقديمه صورة أو رؤية لمناشطه . ولما كان هذا المجتمع قبلياً ، فإن العلاقات فيه تنبني على هذا الأساس القبلي ، وبالتالي لابد للشعر أن يصدر عن العصبية القبلية ، وأن يقدم صورة لمظاهرها . ولا شك أن الحرب تحدث توتراً في العلاقات القبلية وتسمح بالجديد فيها ، وتغير كثيراً من صورة المجتمع وثقافته . وقد تدخل فيها ما ليس منه ، فضلاً عن كونه ضرباً من الاحتكاك ، قد يؤدي إلى التنوع والكثرة وتلاقح الأفكار .

ومما يدل على حضور القبيلة في ذهن ابن سلام ، وضرورة الارتباط بين الشاعر وقبيلته ، ما نجده في طريقته في الترجمة لشعراء هذه القرى ، إذ يذكر القبيلة أو الحي ثم يذكر شاعرهم يقول ، (وأشعرهن قرية المدينة ، شعراؤها الفحول خمسة : ثلاثة من الخزرج واثنان من الأوس) . ويصنف الشعراء فيقول :

" فمن الخزرج من بني النجار : حسان بن ثابت .

ومن بني سلمة : كعب بن مالك .

ومن الأوس : قيس بن الخطيم من بني ظفر .

وأبو قيس بن الأسلت من بني عمرو بن عوف " ج١ ص٢١٥ .

فهو يبدأ في الغالب بالقبيلة ، ليحصي عليها شاعرها ، وكأنه لولا القبيلة ما ذكر الشاعر ، فوحدة المجتمع الحقيقية هي القبيلة سواء في البادية أو في القرى ، ودور الشاعر فيها لا يختلف . ولا شك أن ابتداءه بالمدينة – فوق ما ذكر من أسباب – يرجع إلى تصور بانورامي لحركة الصراع في فجر الإسلام ، إذ كانت المدينة مركزه ،

وتليها مكة عنصراً متميزاً في الصراع ، ثم تتباعد سائر القرى عن المركز ويبهت دورها ، ويخفت صوت الشعر المنقول إلينا عنها . ولعل ذلك ما يبدو في قوله : (وأهل الطائف في طرف ، ومع ذلك كان فيهم أبو الصلت بن أبي ربيعة ، وابنه أمية أشعرهم) ج١ ص٢٥٩ . فالطائف تبتعد عن مركز الأحداث شيئاً ويؤثر ذلك في الشعر المنسوب إليها إنتاجاً ورواية .

ويبدو أن ابن سلام كان مؤرخاً قبل كل شيء تغلب عليه دوافع التأريخ ، فيعترف بالظاهرة الموجودة ثم يحاول تفسيرها . يؤكد هذه المقدمة ، تخصيصه طبقة لشعراء القرى العربية ، على الرغم مما يشوب شعرها من انتحال ، ولغتها من لين . قال عن قريش : (وأشعار قريش : أشعار فيها لين ، فتشكل بعض الإشكال) ص ٢٤٥ ج١ ، وأشار إلى ما وضع على شعرائها ص ٢٤٤ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ج١ . وقال عن عدي بن زيد العبادي (كان يسكن الحيرة ، ويراكن الريف ، فلان لسانه وسهل منطقه ، فحمل عليه شيء كثير ، وتخليصه شديد . واضطرب فيه خلف الأحمر ، وخلط المفضل فأكثر) ص ١٤٠ ج١ . فلم تمنعه معرفته بسكناه الحيرة التي لم تخلص - قبل الإسلام - للجنس العربي وللغته وثقافته ، من أن يورده في كتابه ، وأن ينظر في شعره ، فيعي أبعاد مشكلته ، وينتهي فيها إلى رأي : (وله أربع قصائد غرر روائع مبرزات ، وله بعدهن شعر حسن ، أولهن...) ص ١٤٠ ج١ . كذلك ينضاف تصريحه عن البحرين : (إن في البحرين شعراً كثيراً جيداً ، وفصاحة) ص ٢٧١ ج١ ، إلى ما سبق قوله عن شعراء القرى العربية ، في التشكيك فيما ذكر عن قضية الاحتجاج والقبائل التي أخذت عنها اللغة ذات التحديد الذي يعزى إلى الفارابي الفيلسوف ت ٣٣٩هـ في كتابه الألفاظ والحروف،

وورد فيه أن البحرين قد (منع الأخذ عن سكانها ، وهم عبد القيس، لمخالطتها الهند والفرس ، وكذلك منع الأخذ من سكان القرى العربية[٥] اعتماداً على سبب عقلي هو فساد ألسنتهم لمخالطة غير العرب بحكم تحضرهم . ولكن الظاهرة اللغوية لها طبيعتها الخاصة ، التي تعلو على هذه التنظيرات العقلية المتأخرة[٦]. والإنتاج الأدبي – الكثير الجيد – يفرض نفسه – لرواجه في مجتمعه – على واقع اللغة .

أما عن قوله (ولا أعرف باليمامة شاعراً مذكوراً) ص ٢٧٧ ج١ . فيتفق مع ما يلاحظه الجاحظ من قلة شعر سكانها بني حنيفة ، على الرغم من كثرة وقائعهم وعددهم[٧] الأمر الذي يخالف رأي ابن سلام عن نشأة الشعر وكثرته بالحروب ص ٣٩ ، ص ٢٥٩ ج١ .

ويلاحظ أن ابن سلام لم يجمع لها شعراءها في الجاهلية ، مثل الأعشى والمرقشين والمتلمس ، وكانوا متنقلة بين أرجاء جزيرة العرب وما يتاخمها ، ليملأ بهم طبقتها . ولم يقدم لنا شعراءها المعبرين عن فاعلية هذا المكان ودوره التاريخي ، عصر ظهور الإسلام . يقول د. جواد علي (ويظهر أنه نسي أسماءهم ، لأنه كان يعلم أن الغلبة كانت لبني حنيفة على اليمامة عند ظهور الإسلام ، ولم يحفظ الرواة – لسبب لا نعرفه – شعراً لبني حنيفة فعمم قوله على كل اليمامة)[٨].

والسبب الذي نحدسه لتعليل هذه الظاهرة يتمثل في حدوث الردة بينهم ، بما لها من دوافع قبلية لا تنكر ، ولذا من الممكن أن تجمع الدوافع القبلية والإسلامية ، وتوطد الحكم للقبيلة التي كانت تعارض – وهي قريش – على إجمال ذكر هذه البقعة وهذه الفترة ، والشعر هو سجل العرب الأول ديوانهم . وفي هذا السياق التاريخي

يتنبه ابن سلام للفارق الحضاري بين أهل البادية وأهل القرى ، يقول: (وأهل القرى ألطف نظراً من أهل البدو ، وكانوا يكتبون لجوارهم أهل الكتاب) ص ٦٨ ج١ . ويشير إلى دورهم في تقويم شعر أهل البادية ، كالذي كان من أهل يثرب مع قوافي النابغة الذبياني ص ٦٧ - ٦٨ ج١ .

وبذلك يمكننا القول إن ابن سلام قد تنبه لجوانب متعددة من فاعلية المكان هي :

الأول : يتمثل في كونه مسرحاً لأحداث لها تأثيرها في التاريخ العربي والإسلامي .

الثاني : يتمثل في كونه ذا علاقة ما باللغة المتفق عليها من المجتمع والمعترف لذلك بفصاحتها .

الثالث : الفارق الحضاري بين البادية والحضر .

والأساس الرابع من أسس التاريخ الأدبي الذي نستنتجه من خلال كتاب ابن سلام ، هو العقيدة الدينية . فقد أفرد طبقة لشعراء اليهود بعد حديثه عن شعراء القرى العربية ، ولم يشأ أن يدخلهم في شعراء المدينة ، مع أنه يقول : (وفي يهود المدينة وأكنافها شعر جيد) ج١ ص ٢٧٩ ، وبهذه الطبقة تكمل صورة الشعر على أرض المدينة، ولعل العلاقة التي أشار إليها بين أهل القرى العربية وأهل الكتاب ، هي التي أوحت له بالامتداد إلى تسجيل شعر أهل الكتاب ، بعد أن ذكر أهل القرى . ولكن الاقتصار على اليهود من بين أهل الكتاب أمر يحتاج إلى تعليل ، ويبدو لنا أن عنايته باليهود ترجع إلى فكرته السابقة التي يفسر بها طبيعة المجتمع العربي من قيامه على الصراع . ولما كانت المدينة - كما قدمت - بؤرة الصراع أو مركزه

في فجر الإسلام ، كان لابد أن يعنى بيهود المدينة عارفاً لدورهم التاريخي في مواجهة الدعوة الإسلامية . ولهذا لم يستقص شعر اليهود في سائر المواطن (وقد كان اليهود يسكنون في مواطن عديدة معروفة تقع ما بين فلسطين ويثرب . كما سكنوا في اليمن وفي اليمامة وفي العروض .

وكان منهم تجار يقيمون في مكة وفي مواضع أخرى من جزيرة العرب للإتجار وإقراض المال بربا فاحش للمحتاجين إليه)[9].

ويسفر الفحص لما يذكره ابن سلام من أشعار يهود ، عن كون أكثرها يعلي من قيم خلقية عربية ، مما تكتبه البيئة وظروف الحياة على أصحابها . ويصور أيضاً – مثالية أخلاقية أقرب إلى الشخصية العربية . كما يفيد أيضاً أن بعض هذه الأشعار يحمل حديثاً دينياً يمكن أن تتشارك فيه الأديان ، ولا يشير إلى يهودية ، وإن أشار إلى معرفة بنبوة وكتاب سماوي ، ومن أمثلة هذا الشعر الأبيات الآتية، التي يرويها ابن سلام للسموأل :

إن حلمي إذا تغيب عني	فاعلمي أنني عظيماً رزيت
ضيق الصدر بالخيانة لا ينـ	قض فقري أمانتي ما حييت
كم فظيع سمعته فتصامـ	ت وغيّ تركته فكفيت
ليت شعري وأشعرنّ إذا ما	قربوها منشورة فقريت
ألي الفضل أم عليّ إذا حوسـ	بت ؟ إني على الحساب مقيت
ميت دهر قد كنت ثم حييت	وحياتي رهن بأن سأموت

(ج١ ص ٢٨٠ – ٢٨١)

ويورد ابن سلام هذه الأبيات وغيرها دون أن يشكك فيها ، وهذا دليل على تسليمه التام بصحة نسبتها إلى أصحابها ، وعلى اطمئنانه إلى روايتها وطرق تحملها .

أضف إلى هذه الطبيعة غير القاطعة لأشعارهم ، ما يذكره ابن

سلام من انتماء بعضهم لقبائل عربية ، تكن النتيجة أن إيرادهم على أساس عقدي يتفق مع فكرة الصراع السابقة ، فالعقيدة هي أساس الصراع ومحور العلاقات في ذلك المجتمع . يقول عن كعب بن الأشرف : (وهو من طيء ، وأمه من بني النضير . وكان في أخواله سيداً ، وبكى قتلى بدر ، وشبب بنساء رسول الله صلى الله عليه وسلم ونساء المسلمين ، فأمر رسول الله صلى الله عليه وسلم محمد بن مسلمة ورهطاً معه من الأنصار بقتله فقتلوه) ج١ ص ٢٨٢ .

ومعنى هذا أن ابن سلام معني بأطراف الصراع في البيئة العربية ، وفي هذا المقام يتحدث عن اليهود – مهما تكن أصولهم العرقية – لتصح مقابلتهم بكفار العرب ، وبالمسلمين . فهذه خارطة الصراع كما تصورها ابن سلام تقوم على أساس العقيدة .

وهذا يبرر عدم تخصيصه طبقة مستقلة لشعراء النصرانية فلم يكن النصارى طرفاً واضحاً على ساحة الصراع وقتذاك[١٠] وقد كانوا عرباً[١١] لم يشكلوا – شأن اليهود[١٢] – تجمعات منعزلة ، يصعب ذوبانها في الجنس العربي ، وتحفظ لهم خصوصيتهم العرقية والثقافية .

وبعد النظر في أسس التأريخ الأدبي التي أقام عليها ابن سلام كتابه ، سنحاول تبين سمات تفكيره في ظاهرة الشعر ، ومدى تأثره بالظروف الثقافية التي أنتج فيها كتابه .

ونلاحظ منذ الصفحة الأولى لكتابه ، أنه لم يكن خالي البال من الهموم الثقافية لمجتمعه ، مما جعل تصوره للجيد من الشعر يترادف مع الأصيل ، ويصبح الوصفان وجهي عملة واحدة . فالقضية الأولى التي تشغله هي كيفية الوصول إلى نصوص شعرية موثقة ، يمكن بناء

عليها كتابة تاريخ صحيح للمجتمع العربي ؛ فعندما حاول الاعتماد على الشعر من أجل كشف ما لم يستطعه من أحوال المجتمع العربي ، تواجهه الحقيقة التالية التي تحض على التدقيق في مادة التأريخ وهي الشعر . ويقول (وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ولا حجة في عربيته ، ولا أدب يستفاد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يضرب ، ولا مديح رائع ، ولا هجاء مقذع ولا فخر معجب ، ولا نسب مستطرف . وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه عن أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء) ج١ ص ٤ . فيشير إلى حدوث التزييف والانتحال في الشعر العربي ، ويذكر شواهده ، وأسبابه ، ومن خلال رصده لهذه الظاهرة يمكن أن نقترب شيئاً من تصوره للشعر الذي يتساوى فيه الوصف بالجودة مع الوصف بالأصالة . فابن سلام يشترط للشعر الجيد :

١ – أن تتوافر له صحة نسبته لأصحابه ، فلا يكون منتحلاً، وإنما يثبت له خلوص نسبه .

٢ – أن يكون (حجة في عربيته) ، فصيحاً ، لا تشوبه شائبة لحن ، وبذلك يخلص نسبه العربي أيضاً .

٣ – أن يتوافر فيه من حيث المعنى الجزئي أدب يستفاد أو معنى يستخرج ، أو مثل يضرب .

٤ – أن يكون – من حيث أغراض الشعر (مديحاً رائعاً ، أو هجاء ، مقذعاً ، أو فخراً معجباً ، أو نسيباً مستطرفاً) .

٥ – أن يكون مصدره البادية أو العلماء ، أي أن ينقل بالرواية عن أصحابه في البادية وورثته ، أو العلماء الذين أخذوه عنهم.

ويلاحظ أن الشرط الأول شرط ماهية أو وجود ، فالشعر المنتحل بمثابة المعدوم ، والشعر الصحيح النسبة هو الموجود الصادق الدلالة والصالح للاستخدام العلمي .

يقول ابن سلام : (ولأبي سفيان بن الحارث شعر كان يقوله في الجاهلية فسقط ، ولم يصل إلينا منه إلا القليل . ولسنا نعد ما يروي ابن اسحاق له ولغيره شعراً ، ولأن لا يكون لهم شعر ، أحسن من أن يكون ذلك لهم) ج١ ص ٢٤٧ .

والشرط الثاني الذي يحمل أول صفة للشعر الجيد ، يشير إلى وجوب أن تكون لغته من لغة الجماعة العربية لا خارجة عليها ، لا تشوبه شائبة من لحن لشبهة اقتراب أو مجاورة أو عدوى من غير العرب ، وبتوافر الشرطين الأول والثاني يكتمل وضع النص في سياقه المجتمعي بنسبته إلى صاحبه ، وبتحديد موقفه من لغة مجتمعه . والشرط الثالث يفيد احتواءه على معنى مرتبط بثقافة العرب وبأخلاقياتهم ، ويحتاج إلى استخراج لفائدته ، ويتمشى مع أحوال حياتهم وظروف معاشهم . والشرط الرابع يشير إلى أغراض الشعر التي يحددها ، وإلى أهداف كل منها ، وهذه تتفق مع ذوق أهل البادية . ج١ ص ٣٧٩ . ويلاحظ أنه ينظر إلى فاعليتها وتأثيرها لا إلى مدى أخلاقياتها ، كما يتوقع من عالم محدّث بالإضافة إلى أن هذه الأوصاف (رائع – مقذع – معجب – مستطرف) دالة على الاستحسان ، وهي صفات لازمة – غير مفارقة – لجودة هذه الأغراض . تفيد – في هذا السياق – احتواء الشعر الصحيح النسبة على مضمون واضح . وقد ألحقنا بالدراسة تصنيفاً موضوعياً للمختارات الشعرية التي أوردها بالكتاب ، تتفق نتائجه الإحصائية مع هذه المقدمة .

ويشير الشرط الخامس إلى أن مادة الكتاب يجب أن تستقى من البادية . وإذا كانت دائرة الحياة في عصر المصنّف (١٣٩هـ - ٢٣١هـ) آخذة في التقدم نحو التحضر والاختلاط بغير العرب ، فإن هذا يعني انحصار مصدر الشعر في رقعة ضيقة نسبياً هي البادية . وهذا يؤكد أن مادة الكتاب لابد أن تنتمي لغير عصر المصنّف ، ولابد أن تقف عند عصر كانت البداوية فيه أكثر تغلباً على التحضر ، ولابد أن تندرج تحت تسمية التراث . وهذا ما فعله المصنّف عندما انتهى عند شعراء عصر بني أمية ، ولم يستمر به ليشمل شعراء الدولة العباسية حتى أيامه ، مع أنه يعرفهم ويروي عنهم في كتابه هذا[١٣].

وعلى ذلك فكل شروطه تتفق على تحقيق الشعر لعروبة الأصل واللسان والثقافة والذوق ، وعندئذ يصلح هذا الشعر لأغراض التوثيق لسائر مناحي حياة العرب ، التي نتج عنها . وفي النص حسن ظن بالأوائل فهم مصدر المعاني الشعرية الجيدة ، تتكافأ في أشعارهم سلامة اللغة مع جودة المعاني والأغراض .

وإزاء هذه المكونات المتعددة لظاهرة الشعر القديم ، فإن الوعي به والقدرة على تمييزه تستلزم دراية معينة ودربة خاصة . (فللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان . من ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا يعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره . من ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتها بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة ، فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها . ومنه البصر بغريب النخل ، والبصر بأنواع المتاع وضروبه، واختلاف بلاده ، مع تشابه لونه ومسه وذرعه حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذي خرج منه .

وكذلك بصر الرقيق فتوصف الجارية فيقال : ناصعة اللـون ، جيدة الشطب ، نقية الثغر ، حسـنة العـين والأنـف ، جيـدة النهـود ، ظريفة اللسان ، واردة الشَّعْر ، فتكون في هذه الصفة بمئة دينار وبمئتي دينار ، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر ، لا يجد واصفـاً مزيـداً على هذه الصفة) ج١ ص ٥ - ٦ . ونستخلص من هذا النص الثمـين مـا يأتي :

١ - إن صناعة الشعر يجب أن تأخذ العناية اللائقـة بهـا مثـل سائر الصناعات .

٢ - إن صناعة الشعر - شـأن سـائر الصناعـات - تسـتلزم معرفة وثقافة . وعلى من يشتغل بالشـعر ، روايتـه وتمييزه ونقـده أن يحيط به صناعة وثقافة .

٣ - إن الأمثـال الـتي ضربهـا لصناعـة الشعر تشـير إلى أنـه يـرادف بـين الجيـد والأصيـل ، أو بـين الوصـف والجـودة والوصـف بالأصالة ، وتجعل عمل الناقد ينصب على البحث عن الأصالة . فمثال اللؤلؤ والياقوت الـذي لا تكفـي فيـه معرفـة الصفـات والأوزان دون المعاينة يشـير إلى تعلـق الأمـر بالأصالـة الـتي لا يكتشـفها سـوى نظـر الخبير . أما التمثيل بجهبذة الدينار والدرهـم فواضـح الدلالـة ، ويتفـق معه قـول خلـف الأحمـر : قـال قـائل لخلـف : إذا سمعت أنـا بالشـعر فاستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك . قال له إذا أخـذت أنت درهماً فاستحسنته فقال لك الصـراف إنـه رديء ، هـل ينفعـك استحسانك له ؟) ج ص ٧ .

فعمل الصراف لا مجـال فيـه للمفاضلـة ، وإنما ينصـب على التمييز بـين الأصيـل والزائـف ؛ فقيمـة العملـة الواحـدة في ظـروف

واحدة لا تتفاوت إلا بموقعها من الأصالة والزيف . وهو مجال محدود بين أمرين أن تكون عملة أو لا تكون ، وهكذا دلالة هذا المثال عندما يقرن بالشعر . وكذلك مثل البصر بأنواع النخيل ، واضحة فيه العناية بفكرة الانتساب إلى الأصل . وإذا كانت صناعة الشعر مثل هذه الصناعات ، قائمة على التمييز بين الأصيل والزائف ، فلا مجال إذن للعاملين عليها إلا التمييز بين الأصيل والزائف من الشعر ، ويضيق المجال أمام النظر النقدي الذي يبحث عن الجودة والفروق الجمالية التي يفضل بها عمل عملاً آخر ويتميز عنه . وإذا كانت فكرة المقاييس الموضوعية قد بدت في مثال اللؤلؤ والياقوت ، ولكن ابن سلام ألغاها متعمداً ، وأوكل أمر التمييز إلى ذاتية الخبير وتقديره الخاص غير المحتاج إلى تبرير ، فإن مثال الرقيق أو الجواري التي تشترك في صفات واحدة ، ورغم ذلك يتفاوت تقديرها ، يمكن أن يشير إلى شيء من النقد الفنّي ، لولا احتمال كون هذه الصفات شروطاً للصحة والسلامة والقبول في ذلك المجتمع . بالإضافة إلى أن ثبات هذه الأوصاف وتفاوت التقدير أو نسبته ، يفيد أن هذا التفاوت يتم بواسطة الخبير ، وأن هذه النسبية ترجع إليه . ويتفق هذا مع إعلانه لدور العالم الثقة ، أو الراوية العدل الضابط الذي تخصص في نقل الشعر وأتقن صناعته وشروطها .

وخلاصة القول إن البحث النقدي – في هذا المصنّف – تحول مواكبة لظروف العصر وتلبية لاحتياجاته ، إلى بحث في الأصيل والزائف بدلاً من الجيد والرديء . فتدوين الثقافة العربية يحتاج إلى الشاهد الشعري الصحيح العروبة أو الصادق الدلالة ، بغض النظر عن قيمته الجمالية ؛ أي أن ظروف المجتمع قد وجهت الحساسية الفنية توجيهاً معيناً ، وهذه النظرة النقدية تنبع من فقه الماضي ، وتتفق مع

رؤية ابن سلام له ؛ فقد (كان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ومنتهى حكمهم ، به يأخذون ، وإليه يصيرون) ج١ ص ٢٤ . أي كتابهم وسجل معارفهم حين لم يكن لهم سجل غيره أو كتاب ، يسجل علاقاتهم في مواجهتهم للبيئة والكون ، ويمثل أعلى نتاج حكمتهم ، ولذا كان مرجعهم ومحتكمهم . ينسب ابن سلام إلى عمر ابن الخطاب أنه قال : " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه " ج١ ص ٢٤ . أي أنه كان علمهم الأول ، والممثل لثقافتهم ، الذي يبحثون فيه ويقيسون عليه كل ما يجد عليهم من أمور ، مما يترتب عليه صلاحيته لتسجيل حياتهم والاستشهاد به لكشف دقائقها وتوثيقها .

ولا يبتعد هذا التوظيف للشعر في كتاب ابن سلام عن رؤيته لنشأة الشعر ، وما ذكره في تفسيرها ، يقول : " ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته... فمن قديم الشعر الصحيح قول العنبر بن عمرو بن تميم ، وكان جاور في بهراء فرابه ريب فقال :

قد رابني من دلوي اضطرابها والنأي من بهراء واغترابها

إن لا تجيء ملأى يجيء قرابها) (ج١ ص ٢٧) .

ويقول أيضاً : "وكان أول من قصد القصائد ، وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل ، قتلته بنو شيبان " ج١ ص ٣٩ . فيشير إلى أن أولية الشعر تتمثل في أبيات ناتجة عن حياة العرب اليومية ، ويذكر أمثلة لها ارتجاز العنبر وغيره عند الاستقاء ج١ ص ٢٧ – ٣٠ . وكما ارتبطت بدايات الشعر العربي بمناشط الحياة اليومية ، ارتبط إيناعه ونضجه بما يترتب على

هذه المناشط من علاقات ؛ فالقصيدة قد نشأت - في رأيه - في الحرب والصراع بين تغلب وبكر التي عرفت بحرب البسوس . وقد نشأت رثاء ، يسجل الوقائع وأعمال الأبطال وتأثيرهم في أحداث مجتمعهم . ولذلك اكتسبت قصيدة الرثاء أهميتها لدى ابن سلام ، فعقد - كما ذكرنا - طبقة لأصحاب المراثي ، يذكر فيها أشعارهم وأخبار قبائلهم وأيامهم . فلعل هذا التفسير لنشأة الشعر العربي مرتبطاً بواقع البيئة العربية ، وعلاقات أبنائها دفعه إلى أن يرى في الشعر وظيفة اجتماعية، وعكساً للواقع الاجتماعي . ويبدو ربطه بين الوعي والمجتمع ، في تعليله لظاهرة الانتحال وفي تحديده لكيفية مواجهتها ، وما قام به من مجهودات في مجال التوثيق . يبرز من خلالها ما يضيف إلى تصوره لظاهرة الشعر في جانبها الجمالي أو الفني ، كما تتبدى أيضاً فإفادته من المحدثين في مجال نقد المرويات ، مما يشير إلى تكامل جوانب الظاهرة الثقافية في المجتمع العربي وقتذاك . فقد كان المجتمع العربي نشطاً في غربلة أو تمحيص مروياته الثقافية ، استعداداً للانتقال إلى مرحلة أكثر تقدماً في السلم الحضاري ، تتحقق بالتدوين الذي يتيح فرصة للتأمل والفحص والتنمية ، تتحول معها معارف العرب إلى علوم منظمة .

يذكر ابن سلاّم عن المتغيرات التي حدثت في المجتمع العربي ، وأدت إلى اضطرابه ، وحدوث الانتحال : " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه . فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب ، وتشاغلوا بالجهاد وغزو الفرس والروم ، ولهت عن الشعر وروايته . فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح ، واطمأنت العرب بالأمصار ، راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه كثير " ج١ ص ٢٤ - ٢٥ .

(... فلما راجعت العرب رواية الشعر ، وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم ، وما ذهب من ذكر وقائعهم ، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم ، وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسن شعرائهم . ثم كانت الرواة بعد فزادوا في الأشعار التي قيلت) ج١ ص ٤٦ .

فيشير إلى أن مكانة الشعر قد تأخرت شيئاً بمجيء الإسلام ، وانصياع العرب لأوامره من حفظ للقرآن وجهاد في سبيل الله من أجل نشر دينه ، فتأخر تدوين الشعر إلى ما بعد الاضطراب السياسي عندما حدث الاستقرار ، وبدأ المجتمع الجديد يبحث عن هويته الثقافية . وإذا كان مستبعداً القول بأن العرب قد تركت الشعر طوال حركة الفتوح ، فمن المسلم به أن الكثير من حفظته قد قتلوا فيها ، ولذلك حدث الاضطراب فيه بعدها لا أثناءها . ونلمح هنا تشابهاً بين ظروف جمع القرآن الكريم وجمع الشعر العربي ، يتمثل في مقتل عدد من حفظة كلا النصين ، ونلمح أيضاً اختلافاً يتمثل في إسراع المسلمين إلى جمع القرآن قبل أن تجرفهم مشاغل الدعوة ونشر الإسلام خارج الحدود ؛ فقد كان القرآن الكريم بديل الشعر في التعبير عن الثقافة العربية الجديدة ، وله قداسته التي ترجع إلى علوه عن المصادر البشرية . وكانت الحاجة إليه أمس لينطلق المسلمون إلى بناء المجتمع الإسلامي على مثاله . أما الشعر العربي فلابد أن يندفع إلى جمعه العرب وحدهم ، تدفعهم عصبيتهم القبلية لا إسلامهم ، وما كان ذلك ليحدث إلا بعد أن تنتهي حركة الفتوح بما فيها من روح إسلامية عالية ، وتستقر العرب في الأمصار الجديدة ، وقد اطمأنت على دينها ، وشرعت تبحث عن أمور دنياها ، وتحاول كل قبيلة أن تبحث لها عن دور في هذا المجتمع الجديد . وهذا الشعر ديوان

العرب، فلابد من تذكره واستعادته ، ليثير الماضي أمام الأذهان . فيجعل ابن سلام الاختلاط أو الاضطراب الثقافي موازياً للحال السياسية ، ويشير أيضاً إلى ما أصاب الثقافة العربية بسبب رحلتها من المشافهة التي تتفق مع حياة الارتحال ، وافتقاد الاستقرار التام ، إلى مرحلة الكتابة والاستقرار والتوطين والالتفاف حول كتاب سماوي . ولا ننسى أن تمصير الأمصار ابتعاد عن المواطن الأولى للشعر ، مما يؤثر في حفظه وروايته . ويرجع - كما ذكرت - حدوث الانتحال إلى العصبية القبلية ، وفي هذا أخذ بفكرة الصراع تفسيراً لحركة التاريخ في المجتمع العربي ، والقبلية هي وحدة الصراع في المجتمع العربي ، وفي هذا التفسير أيضاً امتداد بمبدأ الربط بين الشعر والمجتمع، باعتباره المعادل المعرفي لواقع المجتمع العربي القائم على المآثر والأيام . وإذا كان ابن سلام قد ذكر مسؤولية الرواة عن عملية الانتحال ، فإنه لم يعطها الدور الأول ، بل جعلها تابعة للعصبية ومتأثرة بها . ولذلك جعل الانتحال الناتج عن عصبية قبلية نتوجاً كاملاً ، أكثر صعوبة من غيره . يقول : " وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا ، ولا ما وضع المودون ، وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء ، أو الرجل ليس من ولدهم ، فيشكل ذلك بعض الإشكال . ج١ ص ٤٦ - ٤٧ . ويمثل لذلك بما فعله ابن داود بن متمم بن نويرة أمام الرواة البصريين بشعر متمم بن نويرة . يذكر ابن سلام عن أبي عبيدة : (فلما نفد شعر أبيه جعل يزيد في الأشعار ويصنعها لنا ، وإذا كلام دون كلام متمم ، وإذا هو يحتذى على كلامه، فيذكر المواضع التي ذكرها متمم ، والوقائع التي شهدها . فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله " ج١ ص٤٧ - ٤٨ . فيبين لنا سبب الصعوبة ممثلا في معرفة الإطار القبلي للشاعر المجسد في لغته القبلية بما لها من لوازم خاصة ، وبما تحمل من معارف قبلية خاصة بها . وهذا

الإطار لا يتمثله تماماً إلا أبناء قبيلته أو من يقترب منهم . وكأن الشعر – في رأي ابن سلام – تراث جماعي ، تشكل تنمية أهله وتتضح تنمية الغرباء عنه ، لاسيما من كان غريباً عن الجنس العربي ، ويشير – في هذا المقام – إلى أن طبيعة العلاقة بين البدو والحضر قد تكون عاملاً معيناً على تزييف الشعر من قبل أصحاب البادية ، فقد تدفعهم حاجتهم إلى منتجات الحاضرة المادية ، إلى التزيد في المنتجات الثقافية للبادية ومنها الشعر ، والتي يحتاج إليها لكتابة تصور شامل لتاريخ المجتمع العربي .

ويدخل تحت هذا المصنف ما وضعته قريش على لسان حسان بن ثابت (لما تعاضهتْ قريش واستبَّت ، وضعوا عليه أشعاراً كثيرة لا تنقّى) ج١ ص ٢١٥ ، وكذلك ما وضعته على لسان شاعرها أبي سفيان بن الحارث من هجاء حسان بن ثابت (وقريش ترويه في أشعارها تريد بذلك الأنصار والرد على حسان) ج١ ص ٢٤٧ .

ويمكن أن نتسع بمعنى العصبية القبلية ، لتندرج تحتها العصبية للعرب وثقافتهم ، التي يمكن أن نرجع إليها – فضلا على غيرها – تسامح أهل الكوفة أو احتفاءهم بكل ما يرد عن العرب وقبوله ، على حين تسود الثقافة العربية فيها ويتوطن الجنس العربي . لنضعها في مقابل البصرة التي تتعدد فيها الأجناس والثقافات ، ويوجد فيها من يطعن على العرب ج١ ص ١٦ . فيعلون قواعدهم وتماسكها على ما يرد عن العرب ، وبذلك يتشددون عنهم في الرواية . يعبر عن ذلك ابن سلام بقوله عن الأسود بن يعفر (وذكر بعض أصحابنا أنه سمع المفضل يقول : له ثلاثون ومائة قصيدة . ونحن لا نعرف له ذلك ولا قريباً منه ؛ وقد علمت أن أهل الكوفة يروون له أكثر مما نروي ، ويتجوزون في ذلك أكثر من تجوزنا) ج١ ص ١٤٠ فيشير ابن سلام

إلى اختلاف تقاليد الرواية بين علماء المصرين الكبيرين وإلى تساهل الكوفيين عن البصريين في قبول الشعر ، والتي ترجع في رأينا إلى اختلاف موقفيهما عند مواجهة النص التراثي ، حتى لنعد قراءة الكوفة تفسيراً ونعد المواجهة البصرية تأويلاً . ويمكن أن نرجع إلى التنافس بين المدرستين الكبيرتين الإتهامات المتراشقة بين الفريقين ، والتي يحمل كتاب ابن سلام صداها مثل الهجوم على حماد الراوية ج١ ص ٤٩ .

وإذا كان الرواة هم العامل الثاني المسؤول عن الوضع والتزييف ، فإن ابن سلام لا يلقي المسؤولية كاملة في هذا الصدد على رواة الشعر ، الذين قد يتورطون في الانتحال لظروف متعددة ج١ ص ٤٨ – ٤٩ . وقد نبه على بعضهم ، وأشار إلى مراتبهم في الرواية ، فوثق خلفاً الأحمر البصري وجعله في المرتبة الأولى ووثق بعده أبا عبيدة والأصمعي ، وجعل المفضل الكوفي أعلم من ورد إلى البصرة من غير أهلها . ج١ ص ٢٣ . واتهم حماداً بالتهم الكافية لرد روايته ونقل رأي البصريين فيه (قال يونس بن حبيب العجب لمن يأخذ عن حماد ، كان يكذب ويلحن ويكسر) ج١ ص ٤٩ . وإن كان يمكن حمل هذه الاتهامات على التنافس بين البصرة والكوفة ، فقد ذكر عن حماد أنه (كان أول من جمع أشعار العرب ، وساق أحاديثها) ج١ ص ٤٨ . مما يبرىء لسانه من اللحن والكسر ، وينفي عنه تهمة الانتحال ، وإلا تعرضت أشعار العرب لهذا الشك الواسع ، ومع ذلك فابن سلام يلقي بجل المسؤولية على من يسميهم رواة العلم، ولم يتخصصوا في رواية الشعر . يقول ابن سلام (وجدنا رواة العلم يغلطون في الشعر ، ولا يضبط الشعر إلا أهله) ج١ ص ٦٠ . ويبدو أن هذه الطائفة هي التي أزعجت ابن سلام فنادى بضرورة

التخصص ، وأوكل العمل في الشعر للمتخصص فيه كما قدمنا ، ويرجع هذا إلى خطورة ما يقوم به رواة العلم من عمل ، إذ يؤسسون علومهم وآراءهم على مرويات لا يفقهونها ، فلا يهتمون بتوثيقها ، وينتهي الأمر بسقوط نتائجهم لاستنادها إلى مقدمات مشكوك في ثبوتها . بالإضافة إلى ترويجهم في مصنفاتهم لهذه المرويات المتهمة . ويقف ابن سلام عند هذا الفريق أكثر من غيره ، فيذكر الشعبي وغيره . ج١ ص ٦٠ – ٦٢ .

ويتوفر على الرد على ابن إسحاق باعتباره ممثلاً لهذه الظاهرة. فتبين لنا مدى عناية ابن سلام بمشكلات عصر التدوين ، وكيف نتج كتابه عنها .

يقول ابن سلام : " وكان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه ، محمد بن إسحاق ، وكان من علماء الناس بالسير .. فقبل الناس عنه الأشعار ، وكان يعتذر منها ويقول : لا علم لي بالشعر ، أُتينَا به فأحمله ، ولم يكن ذلك له عذراً . فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط ، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال ، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود ، فكتب لهم أشعاراً كثيرة " ج١ ص ٨. فيشير إلى ممثل لطائفة رواة العلم الذين تهمهم علومهم قبل الشعر ، وإن كانوا يستعملونه مادة لأبحاثهم . فابن إسحاق يستخدمه في التأريخ دون تثبت ، مما يترتب عليه زيف ما يبنيه عليه من تاريخ ، أو ضعف ما يؤكده به فضلا على إضافة جوانب جديدة لمن ينسب إليهم هذا الشعر ، ثم إنه يكسب هذا الشعر الزائف شرعية التداول. وتكمن المشكلة في قوله : (أوتي به فأحمله) ، وهذا ما عناه ابن سلام أيضاً بقوله عن الشعر المنتحل ، الذي لاحظ شيوعه في المناخ الثقافي لعصر التدوين ، ووجده متداولاً في المصنفات والمدونات " وقد

تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه عن أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء ، وليس لأحد – إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه – أن يقبل من صحيفة ، ولا يروي عن صحفي " ج١ص ٤ . ويشير إلى نفس القضية العامة بقوله " فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ، ومثل ما رواه الصحفيون ما كانت إليه حاجة ، ولا فيه دليل على علم " ج١ ص ١١ . فيحدد طريقين لاجتناء الثقافة العربية ، يتمثل الأول في السماع من المصدر مباشرة ، ويتمثل الثاني في القراءة على الشيوخ العلماء . ويتشدد ابن سلام مع من يأخذون عن صحيفة دون مشافهة عن راوية أو شيخ؛ لأن ذلك يخالف طبيعة الثقافة العربية ، وكونها ثقافة دينية ، لا يحرص فيها على نقل المعنى فقط ، وإنما يحرص فيها على سلامة الأداء اللغوي ؛ لأنها تحتوي على نصوص يتعبد بها ، تنزلت باللفظ والمعنى جميعاً . فالثقافة الدينية ، من شروطها أن تكون ثقافة شفوية حرصاً على دقة الأداء . وهي قبل ذلك ثقافة أدبية ، تعتمد كثيراً على قوة التأثير في المتلقي ، ولذلك تلزم سلامة الأداء والضبط للمنقول وفصاحة القول ، مما يستلزم المشافهة . ولهذا فمن طوابع الثقافة العربية المميَّزة وقتذاك ، أنها ثقافة شفوية ، يكون أخذها عن كتاب دون عناية بمصادرها الشفوية مخالفاً ، ومهدراً لكثير من خصائصها الذاتية .

ويقف ابن سلام طويلاً مع ابن إسحاق ، باعتباره مؤرخاً كانت له نفس إشكاليته ، لكنه استهان بأداة التأريخ (الشعر) التي سيقدم ابن سلام على التعامل معها ، وأخل بشروط استعمالها . ويحتشد من أجل التشكيك في مروياته ، وتسفيه طريقته في نقل العلم وتداوله ، بمصادر الأدلة التاريخية عند العرب . ويبدأ بالقرآن الكريم. يقول (أفلا يرجع إلى نفسه فيقول : من حمل هذا الشعر ومن أداه منذ آلاف السنين ، والله تبارك وتعالى يقول (فقطع دابر القوم الذين

ظلموا) سورة الأنعام ٤٥ ، أي لا بقية لهم ... وقال في عاد (فهل ترى لهم من باقية) سورة الحاقة آية ٨ وقال : (وقروناً بين ذلك كثيراً) سورة الفرقان آية ٣٨ وقال : (ألم يأتكم نبأ الذين من قبلكم قوم نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله) سورة إبراهيم آية ٩. ج١ ص ٨ – ٩ . ويستعين أيضاً بمعرفة الأنساب ، فيقول (فنحن لا نقيم في النسب ما فوق عدنان ، ولا نجد لأوليّة العرب المعروفين شعراً ، فكيف بعاد وثمود . فهذا الكلام الواهن الخبيث . ولم يرو قط عربي منها بيتاً واحداً ، ولا راوية للشعر مع ضعف أسره وقلة طلاوته) ج١ ص ١١ .

ويؤكد زيف المروي ، بانفراد ابن إسحاق برواية الآحاد هذه، ثم بالوصف للغة هذا المتن ، ولكي يصبح الحكم للانتحال واضحاً لا يقبل الدفع ، يستمد من وعيه بتاريخ اللغة العربية ما يؤكد ذلك ، فيروي عن أحد شيوخه البصريين[١٤] (أبي عمرو بن العلاء) قوله (ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ، ولا عربيتهم بعربيتنا ، فكيف بما على عهد عاد وثمود ؟) ج١ ص ١١ . وتجره هذه القضية إلى الحديث عن تاريخ الشعر العربي وأوليته ، ويحاول تحديد عمره وزمن تقصيد القصائد ج ص ٢٦ . ليوضح أن ما يرويه ابن إسحاق يسبق زمن وجود الشعر العربي ، وبالتالي يثبت انتحاله .

ويبدو أن ابن سلام كان مهيأً للاشتغال بغربلة المرويات ، فقد كان الرجل محدِّثاً ، من أسرة تشتغل برواية الحديث[١٥] وفي كتابه تتجاوز عنايته بالإسناد ، وعنايته بذكر أنساب الشعراء وقبائلهم ، وتتحول تراجمه إلى تمحيص ما يروى لكل شاعر ، وبيان الموثق من شعره ، والمنتحل[١٦]. فالكم الذي بأيدي الرواة من شعر الشاعر ، يحدد مكانته في طبقات فحول الشعراء ، واختار ابن سلام

عنواناً لكتابه من مجال علوم الحديث ومعرفة أحوال الرجال لجرحهم أو تعديلهم . مع ملاحظة أن قالب الطبقات يمثل ضرباً من موازاة الفكر لأشكال الوجود الاجتماعي ، فلو لم يكن المجتمع العربي طبقياً، لما ظهرت هذه المصنَّفات الآخذة بنظام الطبقات . ووزع ابن سلام تراجمه على نحو مشابه لمنهج معاصره ابن سعد ت ٢٣٠هـ في كتابه الطبقات الكبرى ، الذي ترجم للصحابة والتابعين على أساس من الزمن والسبق إلى الإسلام أولاً ، ثم وزع تراجمه بعد ذلك على الأمصار (القرى العربية)، فترجم لأهل مكة والمدينة والطائف واليمامة والبحرين ، وللكوفيين والبغداديين والشاميين والمصريين . ويعني إعلاء النقد الحديثي لديه ، الاعتماد – في مصنَّفه – على نقد السند ، والإقلال من نقد المتن ، مع أن أهل البصرة لهم (في العربية قدمة ، وبالنحو ولغات العرب والغريب عناية) ص ١٢ ج١ .

ونتساءل عن الإمكانات التي يتيحها هذا القالب التصنيفي لمستخدميه ، ومدى صلاحيته للدرس النقدي ، أو بعبارة أدق للتأريخ المبني على أسس من فنية الأدب ، فنشير إلى أن هذا التصنيف خصص في دراسة الحديث لبيان المتشابهين في الزمن والإسناد[١٧].

وبالتالي يمكن أن يصلح – في مجال دراسة الأدب – لإرساء فكرة الجيل الأدبي ، والمذهب الفني الذي يعتمد ابتداء على التشابه في الطريقة الفنية . ولكن ابن سلام لم يلتزم بفكرة الجيل الأدبي التزاماً تاماً . وإن وجدت واضحة في مثل الطبقة الأولى الإسلامية ، ورجح وجودها في غيرها أحياناً توزيع المخضرمين على طبقات الجاهلية أو الإسلام . ويبدو أنه لم يحرص عليها في طبقات الجاهليين الخلص ، يقول (كان امرؤ القيس بن حجر بعد مهلهل ، ومهلهل خاله ، وطرفة وعبيد وعمرو بن قميئة والمتلمس في عصر واحد) ج١

ص ٤١ . فإذا كان السبق الزمني قد توافر لامرىء القيس ، فقد ارتبط أيضاً بالسبق الفني فحكم له بالتقدم في شعراء الطبقة الأولى الجاهلية . لكننا إذا نظرنا إلى أربعة الشعراء التالين ، وجدناهم على الرغم من تعاصرهم يتوزعون على الطبقات التالية : طرفة وعبيد : الطبقة الرابعة ، وعمرو بن قميئة : الطبقة الثامنة ، والمتلمس : الطبقة السابعة . مما يشير إلى تحكيم أسس فنية تعلو على الزمن في التأثير داخل الإطار الواسع للعصر . فضلاً على أن السبق الزمني قد يؤدي إلى نتيجة عكسية ، عندما يتسبب في ضياع شعر الشاعر ، مما يؤخر مرتبته . يقول ابن سلام عن طرفة وعبيد (مما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه ، قلة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد .. ونرى أنّ غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير ، غير أن الذي نالهما من ذلك أكثر ، وكانا أقدم الفحول) ج١ ص ٦ . ويذكر عن طبقتهم الرابعة (موضعهم مع الأوائل ، وإنما أخل بهم قلة شعرهم بأيدي الرواة) ج١ ص ١٣٨

أما عن فكرة التشابه الفني فقد حرص عليها ابن سلام أحياناً متعددة وأدت إلى بعث طبقة أصحاب المراثي ، وهيأت لوجود طبقة الغزلين ، لكنها تفقد الكثير من قيمتها لأسباب منها : أن النظرة إلى الشاعر لم تكن فنية خالصة ، بل تعلي – أحياناً – الدور المجتمعي على القيمة الفنية . يقول ابن سلام عن خداش ابن زهير – من شعراء الطبقة الخامسة الجاهلية ص١٤٣ ج١ – قال أبو عمرو بن العلاء (وهو أشعر في قريحة الشعر من لبيد ، وأبى الناس إلا تقدمة لبيد) ج١ ص ١٤٤ . ويقول عن لبيد – من شعراء الطبقة الثالثة الجاهلية – (كان في الجاهلية خير شاعر لقومه يمدحهم ويرثيهم ويعد أيامهم ووقائعهم وفرسانهم) ج١ ص ١٣٦ . ويذكر عن الأخطل أنه لم يكن

مثل الفرزدق وجرير ، ولكن ربيعة تعصبت له وأفرطت فيه ج١ ص٤٥٦ .

وكذلك يحول دونها الأخذ بفكرة تنوع شعر الشاعر وكثرته، مما يؤدي إلى الفصل بين المتشابهين كالفصل بين كثير وبين جميل ، فتقدم الأول إلى الطبقة الثانية الإسلامية ، وتأخر جميل عنه إلى الطبقة السادسة الإسلامية ، وكلها حجازية غزلية ، تربط كثيراً بها وشائج فنية . فضلاً عن كونه راوية وتلميذا لجميل . ج٢ ص ٥٤٥، والتلمذة وشيجة فنية مهمة تمهد لفكرة المذهب الفني .

وقد يحول دونها أيضاً الالتزام بفكرة أربعة الشعراء أساساً للطبقة الواحدة ، فأوس بن حجر - في الطبقة الثانية - " نظير الأربعة المتقدمين - في الطبقة الأولى الجاهلية - إلا أنا اقتصرنا في الطبقات الأربعة على أربعة رهط " ج١ ص ٩٧ . ويرى عن يونس عن أبي عمرو ابن العلاء أنه قال : (كان أوس فحل مضر حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه وكان زهير راويته) ج١ ص ٩٧ .

وعلى الرغم من أن فكرة الطبقات تقوم على المفاضلة ، وقد كانت مقبولة تماماً في عصره ، لكنها - في سياق توزيع الطبقات وتقديم بعضها على بعض - لا تبين ، وإن وجدت موازنات جزئية ، وذلك لأن ابن سلام لم يقدم التبرير الكافي لعمله هذا ، أخذاً بفكرة الاحتكام لذوق الخبير الذي لا يحتاج إلى تبرير آرائه .

بالإضافة إلى عدم استقرار مبدأ التشابه السابق ، الذي يعطي فرصة واسعة للموازنة وبالتالي للمفاضلة .

ونخلص بعد هذه القراءة إلى القول :

إن كتاب ابن سلام كان تعبيراً عن حاجات مجتمعه في مرحلة

تدوين الثقافة العربية ، ولذلك شغلته قضية توثيق الشعر قبل غيرها ، فعنى بظاهرة الانتحال ، أسبابها ، وطرق معالجتها . ونظر في شعر الشعراء على أساس منها ، فتوحَّد لديه الأصل والجيد في الشعر ، وندرت النظرات الفنية الخالصة من شوائب النظرة المجتمعية أو تبعات عصر التدوين ، ووضحت في هذا المصنَّف صور الربط بين الشعر والمجتمع ، وتحققت فيه المقولة السائرة (الشعر ديوان العرب) فإننا نجد في الكتاب صورة للمجتمع العربي بأنسابه وصراعاته القبلية وبدور الشعر الواضح في هذه الصراعات وتسجيله لها، حيث يبرز دور الشاعر إلى جوار الفرسان والسادة... مما يؤكد إمكان استخدام الشعر في تدوين ثقافة المجتمع العربي وقتذاك ، ويؤكد بالتالي وفاء هذا المصنَّف بمقتضيات عصر التدوين.

كما أفاد ابن سلام من الثقافة العربية المطروحة في تلك المرحلة التاريخية ، فامتد إلى كتابه بصور من النقد الحديثي تتفق مع طبيعة الخبر الأدبي ، واستقى من مجال علوم الحديث شكلاً تصنيفياً يفي بما يريده من الترجمة لطائفة من الشعراء العرب . واعتمد على وعيه بتاريخ اللغة العربية في التمييز بين الأصيل والمنتحل في الشعر العربي ، بما يؤكد عدم انفصال الشعر عن الظاهرة اللغوية أو السلوك اللغوي في المجتمع .

الحواشي

١. نشر الكتاب عدة مرات : في سنة ١٩١٦ بمدينة ليدن مط . بريل . بتقديم يوسف هل ، وفي سنة ١٩٢٠ نشره حامد عجّان الحديد الكتبي مط السعادة ، وفي سنة ١٩٥٢ نشر بتحقيق محمود محمد شاكر مط . دار المعارف : مصر . وأعاد نشره مع زيادة تحقيق وإضافة نصوص سنة ١٩٧٤ . راجع حول تاريخ نشر الكتاب والخلاف حول عنوانه مقدمة المحقق لطبعته الأخيرة التي اعتمدنا عليها في بحثنا.

٢. انظر أمثلة جزئية لاستنتاج التاريخ والأنساب من خلال الشعر العربي . ص ١٠ ج ١ ، ص ١٨ . ج ١ .

٣. عفت محمد الشرقاوي : في فلسفة الحضارة الإسلامية . ط٣ . دار النهضة العربية . بيروت ، ١٩٨١ . ص ٣٢٣ .

٤. ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محيي الدين عبدالحميد . ط١ . مط حجازي . ج١ ص ١٨٠ .

٥. السيوطي : المزهر . ص ٢١١ ج١ .

٦. يذكر ابن سلام مثالاً لانتقادات ابن أبي اسحاق الحضرمي وعيسى بن عمر – وكانا يطعنان على العرب – لشعر النابغة ص ١٦ ج١ . والفرزدق . فلما قال الفرزدق :

مستقبلين شمال الشام تضربنا ... بحاصب كنديف القطن منثور
على عمائمنا يلقى وأرحلنا ... على زواحف تزجى مُخُّها رير

قال ابن اسحاق : أسأت إنما هي ريرُ ، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع .. فلما ألحوا على الفرزدق قال : (على زواحف نزجيها محاسير) قال : ثم ترك الناس هذا ورجعوا إلى القول الأول. ص ١٧ ج١ .

٧. الجاحظ : الحيوان ج٤ ص ٣٨٠ .

٨. جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . ج٩ ص ٦٥٦ .

٩. نفس المرجع . ج٦ ص ١١ . ط٢ . دار العلم للملايين . بيروت ، ١٩٧٨ . مكتبة النهضة . بغداد .

١٠. نفس المرجع . ج٦ ص ٥٨٩ ، ج٩ ص ٧٩٣ .

١١. نفس المرجع . ج٦ ص ٥٨٧ .

١٢. نفس المرجع . ج٦ ص ٥١٦ ، ٥٣٢ .

١٣. طبقات فحول الشعراء . السفر الأول . ص ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٥٤٠ ، ٥٤٨ . حيث يروى عن مروان بن أبي حفصة ، كما يروى عن بشار بن برد . ص ٣٧٤ ، ٤٥٦ ج١ . وفي ذلك تمهيد لاستقرار قاعدة مهمة وشائعة في تراثنا النقدي ، تقول (إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه) انظر الصاحب بن عباد : الكشف عن مساوىء المتنبي . ص ٢٢٤ – ٢٢٥ .

١٤. انظر . طبقات فحول الشعراء . السفر الأول . ص ٢٣ ، ص ١٤٧ . حيث يصرح ببصريته .

١٥. هو أبو عبد الله بن محمد بن سلام بن عبيد الله بن سالم مولى قدامة بن مظعون الجمحي ، مولده بالبصرة في سنة ١٣٩هـ ، ووفاته في سنة ٢٣١هـ أو سنة ٢٣٢هـ ببغداد ... سمع شيوخ العلم والحديث والأدب ، وسمع منه شيوخ العلم والحديث والأدب ، روى عنه أحمد بن يحيى ثعلب ، وأبو حاتم ، والرياشي ، والمازني ، والزيادي ، وأحمد بن حنبل ، وابنه عبدالله بن

أحمد ، ويحيى بن معين ، وأبو بكر بن أبي خيثمة ، وأبو خليفة الجمحي ، ومحمد بن حاتم الزمي ، وغيرهم من الأئمة . ص ٣٤ – ٣٥ . مقدمة المحقق . أما عن أسرته فقد (كان ابن سلام من أهل بيت لهم في العلم باع . فأبوه سلام بن عبيد الله بن سالم الجمحي . روى عنه في مواضع كثيرى من كتابه ، وأخوه عبدالرحمن بن سلام الجمحي أحد رواة الحديث ، روى عنه مسلم ، وأبو زرعة، وأبو حاتم وغيرهم ، وذكره ابن حبان في الثقات . وحكى الحاكم في تاريخه قال : سئل صالح بن محمد – يعني جزرة – عن عبدالرحمن ومحمد ابني سلام الجمحيين ، فقال : صدوقان ، رأيت يحيى بن معين يختلف إليهما ، وفي الزهرة روى عنه مسلم ثلاثة عشر حديثاً) ص ٣٧ ج١ . مقدمة المحقق ، نقلاً عن : تهذيب الكمال ، ١٩٣ وغيرها .

وابن أخته وراوي كتابه : أبو خليفة الفضل بن الحباب الجمحي (كان راوية للأخبار والأشعار، والآداب ، والأنساب ، وهو مسند عصره في الحديث بالبصرة ... روى عن الأئمة الكبار ، كأبي الوليد الطيالسي ، وأحمد بن حنبل . وكان من علم اللغة والشعر بمكان عال . وولي قضاء البصرة ما بين سنة ٢٩٣هـ وتوفي سنة ٣٠٥هـ بعد أن عمر أكثر من مائة سنة). انظر مقدمة المحقق العلامة الشيخ محمود شاكر ص ٣٣ – ٣٤ ج١ .

١٦. انظر – على سبيل المثال – طبقات فحول الشعراء . السفر الأول . ص ٢٦ ، ١٣٠ ، ١٣٧، ١٤١ ، ١٤٨ ، ٢٤٤ . والسفر الثاني . ص ٥٥٥ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، مما يشير إلى أن عنايته بالكشف عن المنتحل تتركز في طبقات الجاهلية وشعراء القرى العربية .

١٧. هفننك heffening مادة طبقات بدائرة المعارف الإسلامية .

المصادر والمراجع

١. ابن رشيق القيرواني ، أبو علي الحسن ت ٤٦٣هـ ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد . مط حجازي . ط١ .

٢. ابن سلام الجمحي ، أبو عبدالله محمد ت ٢٣١هـ . طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمود محمد شاكر . مط ، المدني . القاهرة ، ١٩٧٤م .

٣. ابن عباد ، الصاحب أبو القاسم إسماعيل ٣٨٥هـ . الكشف عن مساوىء المتنبي – مع الإبانة عن سرقات المتنبي . تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي . ط دار المعارف بمصر ، ١٩٦٠م .

٤. الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ت ٢٥٥هـ . الحيوان (الجزء الرابع) . تحقيق عبدالسلام محمد هارون . ط٢ . مط . البابي الحلبي .

٥. د. جواد علي . المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام (ج٦ ، ج٩) . ط٢ ، ١٩٧٨م . دار العلم للملايين . بيروت . مكتبة النهضة . بغداد .

٦. السيوطي ، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر ت ٩١١هـ . المزهر . تحقيق محمد أحمد جاد المولى ، علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم . ط . الحلبي .

٧. عفت محمد الشرقاوي . في فلسفة الحضارة الإسلامية . ط٣ . دار النهضة العربية . بيروت ، ١٩٨١م .

٨. هفننك . مادة طبقات بدائرة المعارف الإسلامية (النسخة العربية) . إعداد وتحرير إبراهيم زكي خورشيد ، وآخرين .

" ملحق "

تصنيف الاختيارات الشعرية التي أوردها ابن سلام في كتاب طبقات فحول الشعراء

الطبقة	المديح	الهجاء	الغزل	الرثاء	الفخر	الوصف	الحكمة	أغراض أخرى					
									عند الاستقاء	شيب	شكوى	شواهد لغوية	مصنفات
المقدمة	--	٥	١٢	٢	٢	--	٤	٤		٤	٢	٩	
الجاهليون	١٦	٢٤	٢٦	٤	٢٤	٣٦	٢٢	٢٢	١		٢		٢
شعراء المراثي	١	--	--	٥	٢	--	--	--					
شعراء القرى	١١	٦	٦	١	١٧	--	١٢	١٢					
شعراء يهود	١	--	٣	--	٥	--	١	١					
الإسلاميون	٧٧	١٦٢	٢٦	١٤	٩٤	٣٦	٢٤	٢٤					

ملاحظات :

١ – صرح ابن سلام بأن منهجه في الاختيار يعتمد تقديم الأجود ص ٢٧٤ ، والنادر ص ٣٨٩ ج ١ .

٢ – هذا التصنيف تقريبي ، لصعوبة تصنيف الشعر العربي ، لتعدد الأغراض وتقاربها ، ولطبيعة القصيدة ككيان حي موحد .

المقصدية ودور المتلقي عند عبدالقاهر الجرجاني



حميد لحمداني

إذا نظرنا إلى بعض ما قيل في مجال القراءة والقصد ودور القارىء بالنسبة للنص الأدبي في الثقافة العربية القديمة ، وجدنا لدى *عبدالقاهر الجرجاني* (توفي سنة ٤٧١هـ) أفكاراً جديرة بالاهتمام والتأمل ، وخاصة في كتابه *دلائل الإعجاز* . ولا تعكس هذه الأفكار بالضرورة تطابقاً مع النظريات الحديثة والمعاصرة ، وخاصة نظرية التلقي ، كما يذهب البعض ، بل هي تمثل على الأصح الفهم العربي لنوعية علاقة القارىء بالنصوص الأدبية الإبداعية والدينية على الخصوص . ولعله من الخطأ الاعتقاد في هذا الصدد ، أن عدم تجاوب بعض أفكار الجرجاني ، فيما يتعلق بدور المتلقي ، مع الفكر النقدي الحديث هو مدعاة للانتقاص من قيمة هذا الباحث الجدير بالاحترام ، والأمر على عكس ذلك تماماً ، ذلك أن اجتهاداته الجادة خاضعة في معظمها لسياق المرحلة التاريخية ، وما كانت تقتضيه من الحرص على عدم تجاوز الحدود في التأويل ، والحفاظ على ثبات فكرة الإعجاز القرآني ، وإن كان تطبيق هذا التصور جعل أي تأمل في الظاهرة الأدبية البشرية خاضعاً على الدوام لذلك المنطلق .

أول فكرة أساسية يدافع عنها *الجرجاني* في كتابه *دلائل الإعجاز* ويكرر الدفاع عنها في نفس الكتاب عشرات المرات هي مسألة أسبقية المعاني في النظم بجميع صوره ، فالمتكلم لا ينظم ألفاظاً ليعبر بها عن معانيه بل يتصور المعاني لتجد لنفسها ألفاظاً تتمظهر

فيها: " فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق ، فأما أن تتصَوَّر في الألفاظ أن تكون المقصودَةَ قبل المعاني بالنظم والترتيب ، وأن يكون الفكرُ في النظم الذي يتواصفهُ البلغاء فكراً في نظم الألفاظ ، أو تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها ، فباطلٌ من الظن ووهم يُتخيل إلى ما يوفِّي النظر حقه "[1].

وهنا جانب دقيق ينبغي توضيحه ، ذلك أن أسبقية المعاني لا تعني تأخر الألفاظ بلحظة زمنية عن حصول المعاني في النفس أو أن المتكلم يحتاج إلى فسحة زمنية للحصول على الألفاظ المناسبة ، فالمعاني تتولد ، وتستدعي في نفس الآن الألفاظ المناسبة لها ، بحيث لم تعد هناك حاجة إلى التفريق المعهود بين اللفظ والمعنى .

هناك إذن حضور لسلطة المتكلم ، لأنه هو الذي يحدد معاني كلامه سلفاً . ويترتب عن هذا منطقياً أن المتلقي ليس له أي دور في مسألة إضفاء المعنى على الألفاظ لأنها وليدة معان مسؤولة عن تمظهرها سابقاً ، وما على القارىء إلا أن يبحث عنها من خلال الألفاظ ذاتها أو أن يجتهد لبلوغها إذا كانت مختفية وراء ألفاظها .

تتعزز سلطة المتكلم أيضاً من خلال حديث *الجرجاني* عن المقصدية في الشعر والنظم عامة . فهو يرى أنك حين تقول : "*امرؤ القيس قائل هذا الشعر* " فإنك لا تقصد بذلك أنّه نطق به فقط ، ولكن صنع في معانيه ما صنع وتوخى فيها ما توخى[2]، والتوخي عنده صنو القصد . كما أن المعنى عنده لا يختلف عن الغرض[3]. وعليه فإن هدف المتكلم يتحدد بالمعاني المراد تبليغها للقارىء .

وهكذا ، فحتى وجود التخيل في الشعر على سبيل المثال لم

يكن ليمنع *الجرجاني* من الاحتفاظ الدائم بحضور المقصدية في الكلام الإبداعي ، فالتشبيه والاستعارة وجميع أنواع المجاز كلها تستدعي تأويلاً مرحلياً لا يقود إلى ابتكار المعاني الخاصة بالقارىء ، بل إلى استخراج المعاني التي وضعها المتكلم وراء ألفاظه . وحتى حين عرف *الجرجاني* التخييل في الشعر بأنه " إيهام لا تحصيل وإحكام "[٤]. فإنه كان ينظر في هذه الحالة إلى طبيعة التخييل في حد ذاته أما مقاصده ودلالاته فهي لن تكون إلا عين مقاصد ودلالات خطاب المتكلم . والقارىء مدعو ليكد ويجتهد ليصل إليها . وليست البلاغة والفصاحة عنده في مطلع كتابه *دلائل الإعجاز* ، سواء عند الشعراء أم عند غيرهم إلا " أن أخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد ، وراموا أن يُعلِموهم ما في نفوسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم .. "[٥].

وانظر إليه كيف يشرح نظريته في النظم وهو يخاطب المتشكك فيها : " إذا أنت مكنتها من نفسك ، وجدت الشبه تنزاح عنك ، والشكوك تنتفي عن قلبك ، ولاسيما ما ذكرتُ من أنه لا يتصور أن تعرفَ للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه . ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً . وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك . فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها . وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ، وأن العلم بمواقع المعاني علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق "[٦].

أما الخلاصة الأساسية التي انتهى إليها الجرجاني في كتابه المذكور ، فتتميز بأنها تقدم رأياً شمولياً ، لأنها تجعل كل ما ينتجه الناس من الكلام سواء كان شعراً أم نثراً فنياً أم عادياً ، داخلاً في

نطاق ما سماه *الخبر* . كما أن المقصدية تقف دائماً وراء كل نوع من النظم يُقْدِم عليه الإنسان . يقول *الجرجاني* : " وجملة الأمر أن الخبر وجميع الكلام معان ينشئها الإنسان في نفسه ويصرفها في فكره ، ويناجي بها قلبه ويراجع فيها عقله ، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض. وأعظمها شأناً الخبر فهو الذي يُتَصور بالصور الكثيرة ، وتقع فيه الصناعات العجيبة ، وفيه يكون في الأمر الأعم المزايا التي بها يقع التفاضل في الفصاحة "(٧).

وها نحن نرى أن جوهر نظرية النظم يعتبر الخبرَ وجميع الكلام إنما ينشئه الإنسان في نفسه ويعرضه على قلبه ويحاكمه في عقله . وأن ما يتحدث عنه الجرجاني ليس سوى مقاصد المتكلم وأغراضه . والخبر في مفهومه يشمل التخييل ولا يتعارض معه ، فهو يصور بالصور الكثيرة والصناعات العجيبة ، وأن وجود هذه الصور لا يلغي أبداً القول بالمقاصد والأغراض .

ولا يخرج كتابه أسرار البلاغة عن هذا التصور رغم طابعه التطبيقي ، لأن هذا الناقد الفذ كان ينظر إلى كل ما يبدعه الشاعر من الصور والأخيلة باعتباره أمراً خاضعاً على الدوام لمقاصده الموجودة سلفاً في ذهنه ، وأن القارىء ينبغي أن يُعمل فهمه لبلوغ تلك المقاصد والأغراض . ويشرح الجرجاني فكرته هذه من خلال أمثلة كثيرة نذكر منها تعليقه على البيت التالي :

نِعْمَةٌ كالشمس لما طَلَعَتْ ... بَثَّتِ الإشراقَ في كلِّ البَلَدْ

إذ يقول : " وذلك أنه قصد ها هنا ما قصده النابغة في تعميم الأقطار والوصول إلى كل مكان .."(٨).

مجموع كتاب *أسرار البلاغة* يسير إذن في ركاب نظرية النظم

التي فصلها الناقد في كتابه *دلائل الإعجاز* ، إذا نحن اعتبرنا هذا الكتاب أسبق من *الأسرار* . ومعلوم أن هذا الأمر فيه خلاف بين الباحثين[9] . وعلى العموم فإننا نجد في *الأسرار* أيضاً كثيراً من الألفاظ والمصطلحات التي تدل إما على المقصدية ، وهي خاصة بالمتكلم ، وإما على الفهم وهي خاصة بالقارىء :

ألفاظ تدل على القصد : أراد – عمد – المراد – المقصود – الفائدة – الغرض – التدقيق .. إلخ .

ألفاظ تدل على الفهم : يتصور – النظر – اليقظة – الفهم – التصور – التبين – الانقياد – التثبت – التروي – التوقف – التأويل .. إلخ .

كل هذا يزيد تأكيد سلطة المتكلم على القارىء ، فلو كانت الألفاظ توضع ليراد بها بعد ذلك المعاني – وهو ما لا يقول به *الجرجاني* بالطبع – فإنه عندئذ يمكن القول بأن القارىء ستكون له بعض الحرية في توليد المعاني التي توحي بها الألفاظ خارج نطاق أي مقصدية سابقة . ومادام أن المسألة ليست على هذه الحال ، فإن القارىء سينحصر دوره في إعمال الفكر والاجتهاد للوصول إلى المعاني الكامنة سلفاً في النصوص : " قد فرغنا الآن من الكلام على جنس المزية ، وأنها من حيز المعاني دون الألفاظ ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك ، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك وتُعمل رويتك وتراجع عقلك وتستنجد في الجملة فهمك "[10] . كان *الزمخشري في كشافه* أيضاً يلح على ضرورة أن يبحث القارىء عن مقصدية الكلام بالوسائل النحوية والتركيبية والدلالية ولكنه كان يسمح مع ذلك بالتوسع في الشرح والتأويل اعتماداً على نصوص أخرى مساعدة كالأشعار والأخبار[11] . أما *ابن قتيبة* في تفسيره

للقرآن الكريم فقد سبق إلى التقيد بالنص وتجنب التأويل والاعتماد على فكرة استخراج المعنى[١٢]. وهكذا فعل كل من كان يحرص على فكرة الإعجاز القرآني ويعمم تطبيقها حتى على النصوص الإبداعية البشرية . وجميع الذين كانوا واقعين تحت تأثير النظرية الإعجازية ساروا في هذا الاتجاه .

ورغم كل ما بدا لنا من أن *الجرجاني* يلزم القارىء بأن يكون خاضعاً لمقاصد المتكلم ، فإنه يرى ، مع ذلك ، أن عملية القراءة ليست سلبية إلى هذا الحد ، فهناك ضرورة لأن يتوفر القراء على ملكات فهم عالية ، لأن استخدام التخييل في الكتابة الإبداعية على الأخص ، يستدعي من القارىء أن يكون ذا ملكات عالية في الفهم والتأويل ، لبلوغ المقاصد العميقة وتجاوز كل ما هو سطحي . هكذا نجده يتحدث عن المعاني الجيدة وكأنها الجواهر في الأصداف ، وأن الغوص على الأصداف وبلوغها لا يحصل إلا لأهل المعرفة والتأمل والنظر[١٣].

أما ما يتعلق بالتأثير الذي يمارسه النظم الأدبي باستخدام القارىء لفكره وذوقه فهو لا يتعدى الوقوع تحت الإبهار . ولا نعتقد أنه يعتبر القارىء طرفاً في العملية الإبداعية كما ذهب إلى ذلك بعض الزملاء الباحثين[١٤]، سواء كان ذلك على مستوى الصياغة الجمالية أم على مستوى المقاصد والأغراض . يمكن للقارىء أن ينتج معياراً لقياس درجة جمالية النص لا أن يكون طرفاً منتجاً لهذه الجمالية ، ذلك أنه بالنظر إلى طبيعة المصطلحات والألفاظ التي استعملها *الجرجاني* لوصف التأثيرات التي يحدثها النص الإبداعي في القارىء يتبين إلى أي حد يكون القارىء منفعلاً أكثر مما هو فاعل : " الأريحية – الهزة – الخفة – البهجة – الصبابة – الكلف – الشغف – الفتنة – التعجب – الغرابة – السحر .. إلخ "[١٥].

وحتى لو انتقلنا إلى مجال التأويل الذي لابد أن يقترن ببذل أقصى الجهد من قبل القارىء فإن *الجرجاني* لا يعتقد أن القارىء قادر على إضافة أي شيء زائد على ما فكر فيه المتكلم . وأن استدعاء هذا الجهد من القارىء إنما هو راجع إلى أن المبدع جعل قصده مختفياً وراء ألفاظه الظاهرة . وفي معرض تمييز الجرجاني بين الكلام الحقيقي والكلام المجازي يقول :

" الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (...) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعُه في اللغة . ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل "(١٦).

واستنباط المعنى الثاني من المعنى الأول لا يتم إلا لأن المتكلم حقق في كلامه ما يجعل القارىء قادراً على التوصل إلى المعنى الثاني عن طريق *الاستدلال* . *والجرجاني* يقدم كلاماً مفصلاً في هذا الجانب عن دور كل من المتكلم والسامع ، فالأول صاحب القول والثاني مستنبط *مستدل* : " أولاترى أنك إذا قلت في المرأة : نؤوم الضحى ، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً هو غرضك .." (١٧).

والقارىء على هذا الأساس ، حين يتجاوز المعنى الأول فإنه يتجاوز مستوى الفهم لينتقل إلى التأويل . ومع ذلك *فالجرجاني* يعلق دائماً التأويل بالفهم ، لأن مفهومه للتأويل لا يعني سوى أنه درجة عالية فقط من الفهم نفسه . ومما يدل على ذلك أنه كان يميل دائماً إلى وضع حد لإمكانيات التأويل وتعددية المعاني للكلام الواحد . وقد

انتقد من كان يتوسع في التأويل والتفسير ، واعتقد أنهم قد "صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر ويفسرون البيت الواحد عدة تفاسير ، وهو على ذاك الطريق المزلّة الذي ورّط كثيراً من الناس في الهَلكة "[١٨].

وما يقود إلى تعددية التأويلات وتضاربها في نظره ليس هو قابلية الكلام لمعان متعددة ، بل هو نقصانٌ حاصل في قدرات القراء أو السامعين ، وعدم كفاية علمهم أو أذواقهم ، من ذلك أخذهم للمعاني من وجه واحد هو الوجه الظاهر أو عدم حصول الفهم الكافي لدلالات الألفاظ في سياقها أو سوء تقدير للعوامل النحوية[١٩].

ويذهب الجرجاني بعيداً في تحجيم دور المتلقي المفسِّر أو المؤوِّل سواء تناول في ذلك الآيات القرآنية أم فسر أبياتاً شعرية ، لإيمانه بأنه لا يمكن أن يكون الكلام المُفَسِّر في نفس قيمة الكلام المُفَسَّر ، ففضلاً عما يترتب عن ذلك من نفي الإعجاز بالنسبة للقرآن الكريم ، فإنه لن تصبح أيضاً للشعر على سبيل المثال أي مزية بالنسبة لشارح أبياته بكلام نثري عادي . لذا يرفض الجرجاني أن تكون الشروحات المقدمة هنا مثلاً في نفس قيمة العبارات التخييلية التالية[٢٠]:

الكلام المُفَسَّر	الكلام المُفَسِّر
رأيت أسداً ..	رأيت رجلاً هو من الشجاعة بحيث لا ينقص عن الأسد
ألقيت حبله على غاربه	خليته وما يريد ، وتركته يفعل ما يشاء
اشتعل الرأي شيبا	شاب رأسي كله أو ابيض رأسي كله
طويل النجاد	طويل القامة

إذن لا ينبغي الاعتقاد بأن *الجرجاني* يجعل القارىء طرفاً في العملية الإبداعية ، كما أنه يعطي الدليل هنا على أن فضل التفسير لا يمكن أن يبلغ بأي حال فضل الكلام التخييلي (استعارة ، كناية تمثيل، مجاز) : " اعلم أن قولهم : إن التفسير يجب أن يكون كالمُفَسَّر ، دعوى لا تصح لهم إلا من بعد أن يُنكروا الذي بيناه من أن شأن المعاني أن تختلف بها الصور . ويدفعوه أصلاً حتى يدعوا أنه لا فرق بين الكناية والتصريح ، وأن حال المعنى مع الاستعارة كحاله مع ترك الاستعارة ، وحتى يبطلوا ما أطبق عليه العقلاء من أن المجاز يكون أبداً أبلغ من الحقيقة "[٢١] .

هكذا يتبين أن الجرجاني لا يفصل أبداً تصوره عن مفهوم القصد أو الغرض . وهو لذلك يعطي للمتكلم سلطة أكبر لأنه هو مصدر الحقيقة . وكل هذا ينسجم ، كما قلنا ، مع النظرية الإعجازية التي كان من الضروري تطبيقها على القرآن الكريم . إلا أن تعميمها على النصوص التخييلية البشرية أرغم جميع أصحاب نظرية النظم هذه على التوقف عند حدود لا يمكن تجاوزها .

الاختلاف الأساسي الذي يوجد حالياً بين هذه النظرية العربية وجمالية التلقي المعاصرة ، راجع إلى أن هذه الأخيرة متصلة أساساً بالنصوص الأدبية البشرية . وعليه فالأفراد باعتبارهم متكلمين لا يمكن أن يعتبر مضمون كلامهم تعبيراً عن حقائق مطلقة ، خصوصاً حينما يتعلق الأمر بالمحاولات الإبداعية . ولذلك تم التمييز بين ما يسمى قصدية الفعل وما يسمى قصدية التبليغ[٢٢] . فليس من الضروري أن تنتقل نفس الأفكار المعبر عنها في الكلام إلى المتلقي ، لأن هناك عوامل أخرى تتدخل في سيرورة الإبلاغ منها الشروط الزمانية والمكانية بما في ذلك طبيعة المقام ، ومنها مؤهلات المتلقي

وطبيعة خطاطاته الذهنية ، هذا فضلاً عن أن القصدية نفسها قد أعيد فيها النظر جذرياً . فالكتابة الإبداعية على الخصوص لا تعني أن لنا دوماً أفكاراً واضحة ومحددة قبل ممارسة الكتابة نفسها . إن تجربة الكتابة الإبداعية عند معظم منظري جمالية التلقي هي مغامرة بحث واستكشاف أو بحث عن الذات(٢٣) ، ولذلك فليس من الضروري أن تكون محملة برسالة محددة يراد تبليغها للقارىء ، لأنه هو بدوره سيعيش تجربة القراءة باعتبارها أيضاً مغامرته الخاصة(٢٤) .

هوامش

١) عبدالقاهر الجرجاني : *دلائل الإعجاز* . تحقيق : السيد محمد رشيد رضا . دار المعرفة للطباعة والنشر . بيروت . ١٩٧٨ . ص ٤٣ .

٢) نفسه .. ص : ٢٧٧ .

٣) نفسه .. ص : ٢٧٩ .

٤) عبدالقاهر الجرجاني . *أسرار البلاغة* . تحقيق : السيد محمد رشيد رضا . دار المعرفة للطباعة والنشر . بيروت . ١٩٧٨ . ص : ٢٣٠ .

٥) *دلائل الإعجاز* . ص ك ٣٥ .

٦) نفسه .. ص : ٣٥ .

٧) نفسه .. ص : ٤٤ .

٨) *أسرار البلاغة* ص : ٢٢١ .

٩) انظر مناقشة هذه المسألة في كتاب أحمد مطلوب : *عبدالقاهر الجرجاني ، بلاغته ونقده* . وكالة المطبوعات . الكويت . ط : ١ . ١٩٧٣ . ص : ٢٩ - ٣٢ .

١٠) *دلائل الإعجاز* . ص : ٥١ .

١١) انظر دراسة هذا الجانب بالنسبة للزمخشري على الخصوص ، في مقال سيزا قاسم : *توالد النصوص وإشباع الدلالة تطبيقاً على تفسير القرآن* . مجلة ألف . عدد ٨ . ١٩٨٨ . خاص عن الهيرمينوطيقا والتأويل . ص : ٤٢ .

١٢) ابن قتيبة : *تأويل مشكل القرآن* . تحقيق السيد أحمد صقر . دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٤ . ص : ١٦ .

١٣) *أسرار البلاغة* . ص : ١١٩ .

١٤) انظر على الأخص مقال زميلنا د. محمد مشبال : *الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني* . مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية . عدد : ٦ . ١٩٩٢ . البيضاء " : ١٢٩ .

١٥) استخرجَ هذه الألفاظ والمصطلحات د. محمد مشبال في المرجع السابق . ص : ١٣ .

١٦) *دلائل الإعجاز* .. ص : ٢٠٢ .

١٧) نفسه .. ص : ٢٠٢ - ٢٠٣ .

١٨) نفسه .. ص : ٢٨٦ .

١٩) نفسه .. ص : ٢٨٦ - ٢٩٤ .

٢٠) نفسه .. ص : ٣٢٧ - ٣٢٨ .

٢١) نفسه .. ص : ٣٢٧ .

٢٢) **Wolfgang Iser** : ***The fictive and The imaginary*, Charting literary antropology. The Johns Hopkings University Press. 1993. London. p: 80.**

٢٣) **John R. Searle** : ***L'intentionnalité, Essais de philosophie des Etats mentaux*. Traduit par Claude Pichevin. Minuit. Paris. 1985. p : 108 et p : 330.**



بلاغة الانزياح في الخطاب الشعري عند البحتري



رابح بوحوش

تباينت النظـرة إلى مفهـوم الانزيـاح[١]، واختلفـت بـاختلاف المذاهب ، والتيارات ، بل اختلفت باختلاف تصوراتهم ، وتحديداتهم لمصطلح المعيار ، ومقاييسه ، ونحـن أمـام صعوبـة المسـلك ، وتشـعب الآراء لا يسعنا إلا أن نشير إلى أبرز مراحله الواضحة[٢] دون الخـوض في تقويم جوانبه السلبية ، والإيجابية ، لضيق المقام الذي لا تسـمح بـه الدراسة التطبيقية .

وأيا ما كان الاختلاف ، فالانزيـاح مـن الوجهـة الدياكرونيـة يرجع إلى عبارة " بيفون " الشهيرة : " الأسلوب هو الرجل ذاته "[٣]

ويعد الانزياح من المفاهيم الأساسية في الأسلوبيات الحديثـة ، ويرجع إلى تأثيرات " *فردينـاند دي سوسـير* " ومفهـوم الكـلام عنـده الذي نظر إليه على أنـه ضـرب مـن الانزياحـات الفرديـة الناتجـة عـن مستعملي اللسان " Langue ".

الانزياح إذن مصطلح واسع الدلالة صعب التحديـد لاتصالـه بفكـرة التقويـم ، والمعيـار ، وقيامـه أحيانـاً علـى مبـدأ التقديـر ، والإحصاء، واتصاله أحياناً باللغة الأدبية التي تعد انزياحاً بالقيـاس إلى اللغة العادية[٤].

ثم تطور هذا المفهوم ، وتبلور فارتبط بتفضيلات الكاتب مـع " *فون درجابلنتز* "، وبالاختيارات التي توفرها اللغة للكتاب والمبدعين مع " *موروزو* " انطلاقاً من الدرجة الصفر في الكتابة[٥].

وبعد هذه الجهود ، والمحاولات انتقل الاهتمام إلى الاستعمال ذاته فعد الانزياح أسلوباً فردياً من حيث هو عدول عن الاستخدام العادي ، وتكشف حينها ربط إنشاء الشعرية بحسن التصرف في اللغة[٦] وذلك بإحداث سنن جديدة تضاف إلى السنن الأولى في البلاغة[٧].

كما ربط " بيير جيرو " مفهوم الانزياح بالمعالجة الإحصائية من خلال مقياس التواتر[٨].

أما "*كبيدي*" فقد نظر إلى الأسلوب من خلال الانزياح على أنه عنصر من عناصر المفاجأة التي تهز المتلقي ، وأرجعه "*جاكبسون*" إلى خيبة الانتظار التي تحدث لدى المخاطب .

وهذا المفهوم مافتيء يتطور ، ويتطور حتى اتسع مجاله فتقاطع مع البلاغة القديمة ، واللسانيات التداولية[٩] ، ليخصب اتجاهاً جديداً سمي باسم المصطلح نفسه : " أسلوبيات الانزياح " وهو حقل يقوم على دعامتين : الإنتهال والأثر الانفعالي تكون الصورة البلاغية فيه وحدة لسانية ، والعبارة ضرباً من الانزياحات اللغوية[١٠].

والانزياح الذي نحاول الوقوف عليه هاهنا في شعر الشاعر هو وجه من أوجه عبقرية[١١] البحتري سواء ذلك الذي عمد فيه إلى التصرف في اللغة أم الاختيار والتفضيل ، أم إحداث عنصري المفاجأة وخيبة الانتظار ، أم ذلك الذي يميل فيه إلى الديباجة الفردية لخلخلة نفس المتلقي[١٢].

هذه الخلفيات الفلسفية ، والفكرة التي تنطلق منها وغايتنا هي محاولة الكشف عن الأسرار البلاغية ، والأوجه الشعرية للوقوف على النظام اللغوي الذي طوعه البحتري ، وتصرف فيه قصد التأثير في اللغة ، وتوسيع مجالاتها الاستعمالية .

وقد بدا لنا أن الانزياحات التي مارسها البحتري هي إجراءات تقوم على مبدأ المجاوزة[١٣] في النظام الإدراجي[١٤]، والإدراج هو اصطلاح يدخل في تعريف عملية الكلام ذاتها " يقصد به مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام ، ومجموعة تلك الألفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم ، والتي لها طوعية الاستبدال تسمى العلاقات الاستبدالية[١٥]، وحد الاستبدال أنه عملية تنطلق من خلال تعويض جزء من الملفوظ قابل للانفصال من الخطاب بعنصر آخر يحقق للملفوظ قيمته النحوية[١٦] لذلك أطلق عليه محور الاختيار : "Axe delection"[١٧].

وقد تبلور التكامل بين محوري الإدراج والتعاقب[١٨] في الدراسة الأسلوبية الحديثة منذ أن انتهى " *جاكبسون* " إلى أن الأسلوب هو وجه من أوجه إسقاط محور الاختيار على محو التأليف[١٩].

ونحاول نحن في هذه الدراسة انطلاقاً من هذا التصور أن ندرك المجاوزة الحاصلة في العلاقات على مستوى المحور الإدراجي ، لوصف خصائص الانزياح في الخطاب الشعري عند البحتري ، وقد تكشف الدلالات الحافة ، والمجاز اللغوي عن بلاغة الانزياح ، وأسراره الفنية لذا جاءت الدراسة في مبحثين : الأول : الدلالات الحافة ، والثاني : المجاز اللغوي .

المبحث الأول : الدلالات الحافّة[٢٠] .

يذهب " جورج مونين " إلى أن لهذه اللّفظة تعريفاً محكماً ، إذ

" هي كلّ ما في استعمال كلمة ما ، ممّا لا تشمله تجربة جميع مستعملي تلك الكلمة في تلك اللّغة ، فنحن نتعلّم بالفعل الكلمات في مواقف مختلفة تمام الاختلاف عن بعضها البعض ، في المدرسة والكثير منها في المنزل ، وفي الشارع ، وبعضها الآخر في الكتب ، وبعضها أيضاً إن شئنا في الغاب"[٢١] كطير الزرزور ، وعصفور الزيتون ، والواحة الخضراء في الصحراء[٢٢] ... وغيرها . هذه الإحالات يصطلح عليها إبراهيم أنيس بالهامش في المعنى ، ومن ثمّة فالدّلالة الهامشيّة عنده هي " تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد ، وتجاربهم ، وأمزجتهم ، وتركيب أجسامهم وما ورثوه عن آبائهم ، وأجدادهم "[٢٣].

تبدو أهميّة هذه الممارسة من الوجهة الأسلوبيّة ثريّة جداً ؛ لأنها تفسّر بطريقة مختلفة من طريق البلاغيين تلك الوظيفة التي نسبها الشعراء دوماً لأنفسهم ، والمتمثلة في توسيع الكلام[٢٤].

وقد أوضحنا كيف أنّ البحتري مارس الفعل الشعريّ ، وأثّر في اللّغة سواء من جهة المجاوزات التي أحدثها في النظام اللّغويّ ، أم من جهة التصرّف في اللّغة ، ونعدّ المجاوزة في النظام الإدراجيّ حلقة من حلقات توسيع الكلام ، وانظر إلى قوله :

"فلا وَصْلَ إلاّ أن يُطيفَ خيالُها	بنا تحتَ جُنْحُوش[٢٥] من الليلِ أسْفَعَ"[٢٦] ج٢ (١٢٣٧-٤)
"سَيَحْمِلُ هَمّي عن قريبٍ وهمّتي	قَراً[٢٧] كُلُّ ذَيّالٍ[٢٨] جُلالٍ جَلَقَّعِ[٢٩] ج٢ (١٢٣٨-٨)
"مُغَامِسُ[٣٠] حَرْبٍ ما تَزالُ جيادُهُ	مُطَلَّحَةً[٣١] منها حَسيرٌ، وظالِعُ[٣٢]" ج٢ (١٣٠٤-٦)

لا يسمح النظر في هذا الخطاب الشعريّ بالقراءة الساذجة العفويّة ؛ لأن الكلام قد تخلّلته ثغرات متوترة في علاقات الوحدات على مستوى المحور الإدراجيّ ممّا يجعل بعضها غير آخذ برقاب بعض،

فالشاعر يتجاوز المألوف ؛ ليضفي على الألفاظ ظلالاً من المعاني نحو هذه البنى .

* " قرا كلّ ذيال جُلال جلنفع ".
* " جؤشوش من الليل أسفع ".
* " ماتزال جياده مطلّحة ".

وهو نسيج شعريّ تميّز فكرة إسناد الصفات إلى غير الموصوفين الحقيقيين ، فالجؤشوش من اللّيل صدره ، وهو مأخوذ من جؤشوش الإنسان أي صدره ، وصفة اللّيل بأسفع قلّما سُمعت . ويبدو أن البحتريّ استخدمها على المجاز ؛ ليعطي الصياغة الشعريّة طاقة إضافيّة ، ودلالة أخرى غير الدلالة التصريحيّة . ووصف الجمل بالذيّال هي صفة نادرة الاستعمال ؛ لأن الذي يوصف بذلك إنّما هو الفرس ، أو الثور الوحشي ، والجلنفع هو الغليظ الشّديد صفة للإبل.

أمّا وحدة : " *مطلّحة* " فهي صفة للإبل ، وليست للجياد ، ويبدو أنها استُخدمت على المجاز للإثارة ، أو الإيحاء ، وتوليد الدلالة الحافة .

وسرّ هذا التصادم ، والتنافر بين الكلم في المحور الإدراجيّ راجع إلى انعدام المنطق في إسناد السّواد ، وطول الذّيل ، والتّطليح إلى اللّيل ، والجمل ، والجياد ، والظّاهر أن المقصود من دلالات هذه الألفاظ ليس المدلول الأول الذي فيه أصل الوضع ، بل المقصود المدلول الثاني الظّلال المعنويّة التي شُحنت بها الوحدات كما يوضّحه هذا الرّسم البياني .

المخطّط الدّلاليّ :

الـــــــــــــدال[٣٣]

* ليـل أسـود .
* فـرس ذيـال .
* إبـل مطلّحـة .

المـدلـــــــــــول(١)[٣٤] .

الوظيفة

* ليل أسفع .
* جمـل ذيّـال .
* جياد مطلّحة .

المـدلـــــــــــول(٢)[٣٥] .

* السدفة ، أو حمرة الفجر .
* الجلنفع ، أو الثور الوحشي .
* الحسير ، أو الظالع من الإبل .

تتعطّل – كما يوضّح الرّسم – وظيفة المدلول الأوّل الذي جُنح فيه إلى الدلالة التصريحيّة في كلمات : "*أسود* ، *ذيّال* ، *مطلّحة*"؛ لتحلّ محلّها وظيفة المدلول الثاني الذي تظهر فيه الدّلالة الحافّة : "*السدفة* ، أو *حمرة الفجر* " ، و"*الثّور الوحشي* "، و"*الظّالع من الإبل* " فتصبح العلامة السّيميائيّة في الأمثلة قائمة ليس على الدّال الأصليّ ، والمدلول ، بل على الدّال والمدلول الجديدين ، فيصير التّقابل صريحاً بين المدلول الأوّل ، ودلالته التصريحيّة ، وبين المدلول

الثاني ، ودلالته الحافّة ، وهو تقابل بُني على أساس الفرق الجوهريّ بين اللّغة الشعريّة ، واللّغة العاديّة ذلك أن المدلول الأوّل في لفظة : "*أسود*"، وما عُطف عليها خاضع لمبدإ السّلب : "principe de negation" من جهة انتمائه إلى محور إدراجيّ مخصوص ، فوحدة "*أسود*" مندرجة من حيث مدلولها الأوّل المعطّل على صعيد الشعر في السّلسلة الاختياريّة هو على سبيل المثال : "*السّدفة ، الحمرة ، الزّرقة ، القتام، البياض* "، ولفظة : "*ذيّال* " مندرجة في جدول هو : " طويل الذّيل ، قصير الذيل ، عديم الذيل "، ولفظة : " مطلّحة " مندرجة في جدول "*الإبل المتعبة ، الحسيرة ، الظالعة ، السليمة ،* النشطة ".

وهكذا يتكشّف أن انتماء هذه الوحدات كلّ منها إلى محورها الإدراجيّ الخاص من الناحية الدّلاليّة يعني أنّها تجمعها علاقات استبداليّة : "Rapports Substitution " محتملة مع بقيّة الوحدات الموجودة في جدولها ؛ لأجل ذلك فهي خاضعة لمبدإ السلب الذي يمكن بمقتضاه أن تنتحي اللفظة عن مكانها ؛ لتستبدل بلفظة أخرى من جدولها سواء مرادفة لها ، أم من أضدادها . والدّلالة الحافّة تتوالد، وتتنامى وفقاً للمكوّنات المورفولوجيّة ، والتركيبيّة ، والسّياقيّة وبحسب الأبعاد الفكريّة ، والمعنويّة المقصودة من قبل الشعراء مثال ذلك أن للمكان والزّمان ، والحيوان دوراً ملحوظاً في بلورة الدلالات الحافّة عامة ، وتمييز شعريّة البحتريّ خاصة .

- شعرية الوحدات الدّالة على المكان(٣٦).

يُهتمّ في هذا القسم ببعض الإحالات ، والحواشي ذات الصبغة العميقة الفرديّة التي تدلّ على أشياء من حياة الشخصيّة ذاتها، أو المبدع نفسه .

هي – إذن – إحالات تنزع إلى الطفولة ، والتجارب الأولى للفرد تصدق عليها المقولة الأسلوبية الطريفة : " نحن نحمل وطننا اللغويّ ، والشعريّ في أعقاب أحذيتنا أطفالاً "[37].

وقد استوقفتنا بعض الألفاظ الدالة على المكان في شعر البحتريّ بدت أنها مشحونة بدلالات خاصة تحمل في ثناياها تجارب الشاعر ، ووطنه اللّغويّ ، والشّعريّ كرأس العين ، والعاصميّة ومنبج، والإيوان ، والشعب ... وغيرها . نحو قوله :

" نَظَرَتْ و" رَأْسَ العَيْنِ "[38] بَيْني مَشْرِقٌ ... صَوامِعُها[39] والعاصِمِيَّةُ "[40] مَغْرِبُ

بِقَنْطَرَةِ الخَابُورِ "[41] هَلْ أَهْلُ مَنْبِجٍ[42] ... بِمَنْبِجَ أَمْ بَانُونَ عَنْهَا فَغُيَّبُ " ج1(136–5)

ألفاظ : " *رأس العين* "، و" *العاصميّة* "، و" *منبج* " هي وحدات دالّة على الأمكنة ، الفجوة فيها تبدأ بالنّظر إلى " *رأس العين* "؛ إذ يتجاوز الشّاعر فيها المألوف ؛ لأن أهل اللّغة يقولون " *جئنا من رأس العين* " ، فيكرهون دخول الألف ، واللاّم عليها . غير أن ذلك بمقياس الأسلوبيات الحديثة يعدّ تصرفاً في نظام اللّغة ؛ لتوسيع الممارسة الكلاميّة ، ويبدو أن أبا الوليد أرادها أن تكون " *رأس العين* " فخصّها بـ " ال "؛ للمبالغة في وصفها بكمال الصفة ، وهذه معانيها الحافّة التي تغذت منها : " *المدينة الكبيرة ، القريّة ، العين العظيمة ، عين الوردة* ".

ولفظة : " *العاصميّة* " من حيث اندراجها في المحور الإدراجيّ: " *المدينة ، البادية ، القرية الكبيرة ، القرية الصغيرة* " تمثّل المدلول الثاني المعطّل على مستوى الممارسة الشعريّة ؛ لوجود المدلول الأوّل التصريحيّ ، ومن ثمّة فهي وجه من أوجه الدّلالات الحافّة ، شعريّتها آتية من هذه الإحالات ، والشّحنات الإضافيّة .

أمّا وحدة " منبج "(٤٣) " فهي بلدة معروفة بكثرة أشجارها ، وجمال مناظرها ووفرة مياهها للشاعر فيها ذكرياته الجميلة مع الأحبّة ، والأصدقاء ، وتجاربه الأولى مع فصاحة البلدة ، وأهل اللّغة ؛ لذلك تعطّل المدلول الثاني ، وحلّ محلّه المدلول الأوّل التصريحيّ ، فـ"*منبج* " من حيث اندراجها في المحور الإدراجيّ هي اللفظة التي فُضّلت بحسب مبدإ الاختيار ؛ لاتصالها بدلالات عميقة حافّة لا يعرفها إلاّ من تمرّغ في شعابها ، واستنشق هواءها الطلق ، واكتوت أحشاؤه فيها بنار " *علوة* ، *وليلى* ، *وزينت* ، *وسعدى* "...

وللشاعر تجارب أخرى مع العمران ، والمدائن ، والقصور العظيمة خاصّة ، يقول :

"حُلُمٌ مُطْبِقٌ[٤٤] على الشكّ عيني ... أم أمانٍ غيّرن ظنّي وحدسي
وكأنّ الإيوان[٤٥] من عجب الصنـ ... ـعة جوبٌ[٤٦] في جنب أرعن[٤٧] جِلْسِ[٤٨]" ج٢(١١٥٩-١)

يذهب المؤرخون إلى أنّ البحتريّ بعد موت الخليفة "*المتوكل*"، ووزيره "*الفتح ابن خاقان*" استبدّت به الهموم ، والأحزان ، وازدادات حدّتها بعد تسلّط قادة الجيش على بغداد ، وبعد تنكر أحد أبناء عمّه له ، فهاجر بخطبه ، ونازلته إلى أحد عجائب الدّنيا ، وأعظم مدائن كسرى : "*الإيوان* "؛ لاسترجاع صوره الجميلة ، وروائعه العجيبة ، وهندسته المدهشة التي قال فيها :

"ليس يُدرى أصُنْعُ إنسٍ لجنّ ... سكنوه أم صُنْعُ جنّ لإنس" ج٢(١١٦٠-٣)

وقد أعجب البحتريّ به إعجاباً شديداً ، فنظم فيه سينيته العربية الشهيرة التي منها اقتطفنا هذه الأبيات الشعريّة المثيرة ، والإيوان أحد أطلال المدائن الواقعة جنوب بغداد ، القسم الباقي منه

أطلق عليه اسم "*نطاق كسرى*"، وهو بمقياس الأسلوبيات الحديثة يمثل القدر المشترك من الدلالة أي المعاني المركزيّة المشتركة بين الناس كافة، عُرفت من خلال تحديدات اللغويين وشروحاتهم[٤٩]. غير أن أبا الوليد لم يكن إلى هذه المعاني يرمي، بل قصد الإحالات والدلالات الحافة: "*حضارة الفرس، قصور كسرى، إنجازات كسرى العظيمة، عجائب الدنيا*"، هو - إذن - عندما رحل لزيارة "الإيوان" - فيما يبدو كان الغرض استرجاع اللطائف، والعجائب، ومفاخر الفرس، ومآثرهم الخالدة، وهذه الهوامش كلّها دلالات حافة أقصاها المدلول الأول التصريحيّ؛ لأن الوحدات من حيث اندراجها في النظام الاختياريّ صارت لها طواعيّة الاستبدال، والشاعر فضّل: "*الإيوان*"، ليعيد بناء عالمه الفنيّ، والشعريّ، قصد استرداد المجد الضائع، والفكر التائه، للتفاؤل بالمستقبل الزاهر.

وتجارب البحتري ليست كلّها أحزاناً، فهي وإن تشابهت إلاّ أن طعمها يختلف باختلاف مصدر الألم، والحزن نفسهما - وحزن "ليلى" ليس كحزن إيوان كسرى نحو قوله:

"فِي كُلِّ دَارٍ مِنْكَ عَيْنٌ تَرَقْرَقُ ... وَقَلْبٌ عَلَى طُولِ التَّذَكُّرِ يَخْفِقُ؟

نعم لَقَدْ تَأَكَيْنَا عَلَى الشِّعْبِ[٥٠] سَاعَةً ... وَمِنْ دُونِهِ شِعْبٌ لِـ"لَيْلَى" مُشَرِّقُ" ج٣(١٤٩٢-٢)

هنا تبرز أهميّة المقولة الأسلوبية التي تنسب إلى الشعراء قولهم "نحن نحمل وطننا اللّغوي والشعريّ في أعقاب أحذيتنا أطفالاً"[٥١]. وهذه إشارة لطيفة إلى الحواشي الدّلاليّة ذات الصبغة الفرديّة العميقة، فلفظة: "شعب" تحيل إلى حقيقة تقع خارج الاستخدام هي المرجع والوحدة من حيث اندراجهما في جدول: "*الطريق في الجبل، مسيل*

الماء في بطن الأرض الانفراج بين الجبلين ، *شعب الصدر* " تمثل المدلول الثاني المعطّل على صعيد الممارسة الشعريّة .

ولّما كان التقابل واضحاً بين المدلول التصريحي ، والمدلول الثاني : " الدّلالة الحافة " هو تقابل بُنِيَ على أساس الفرق بين اللّغة العاديّة ، واللّغة الشعريّة اتّضح أن الدّلالة الحافّة قد قامت نقيضاً للدلالة التصريحيّة ؛ لأن لـ " شعب " الشاعر دلالات هامشيّة متّصلة بقلبه ، وانفعالاته وأحلامه ، وذكرياته الجميلة ؛ بل كل ما هو حلوّ ، ومرّ في الحياة ، بعين أبي الوليد رقراقة وقلبه خفّاق ، وحزنه شديد بسبب تباكيهما على " الشعب " ساعة الفراق ، ولعمري إن حالته هذه تثير لدى المتلقي الحنان ، والشفقة ، لكن يبدو أن لليلاه شعباً مفرّقاً ، ولـمّا كان هذا الإعراض حاصلاً من المتلقي *الحبيبة* " قابله إعراض في الخطاب الشعريّ ، فعدل الاستفهام عن معناه الأصليّ إلى الدلالة على الحسرة ، ولوعة الفراق ، وزادته الدّلالات الهامشيّة شحناً إضافياً ، فأضفت على الصياغة الشعريّة عنصر العذوبة ، والسحر ، و" *إن من البيان لسحراً* ".

- شعرية الوحدات الدّالة على الزمان[٥٢] .

للزمان صور ، وأجزاء ، أمّا أجزاؤه فهي : الأيّام ، والشهور، واللّيالي والأعوام ... وغيره ، وأمّا صوره فهي : " *ما كان*"، و" *ما سيكون* "، ومبدؤه هو الإلغاء المتأتي من تواصل المدى ، وتغيّره من نقطة إلى نقطة .

نعتني بالجانب الحركيّ في اللّغة ، فنهتمّ بالألفاظ التي كانت تدلّ على أشياء بعينها ، ثم انتقلت وتطورت ، فصارت تدل على معان أخرى ، فنعدّ ما حصل في السلّم التطوريّ من الوجهة اللّسانيّة

الدّياكرونيّة : "Linguistique Diachronique" دلالات هامشيّة تستحق الاستكناه والتأويل نحو قوله :

"وإذا خرس الأبطال في حمس[٣٣] الوغى[٣٤] علت فوق أصوات الحديد زماجرة ج٢(٨٧٨-٣)
"تنازعنا المدامة[٣٥] وهي صرف واخجلنا الطبائع وهي نار" ج٢(٩٦٠-٨)
"غانية[٣٦] لم أغن عن حسنها يفعل في أجفانها السحر" ج٢(٩٦٦-٣)
"كالهيكل[٣٧] للمعنى إلا أنه في الحسن جاء كصورة في هيكل" ج٣(١٧٤٤-٢)

المخطط الدلاليّ.

الـــــــــدال

* الـوغـــــــــى.
* المـــــداهـــــــة.
* غـانيـــــــــــة.
* الهيكـــــــــل.

المـــــــدلــــــــول (١) .

* الحـــــــــرب .
* المدامـــــــــــة .
* المـــرأة المتزوجـــــة .
* الضخـــم من كل شيء .

المـــدلـــــــــــول (٢) . الوظيفة

* الصوت ، الجلبة في الحرب ، أصوات النحل .
* المُسكنة ، المطر الدائم .

* المستغنية بزوجها ، أو بحسنها وجمالها ، الشابة الجميلة .

* العظيم من الشجر ، أو الخيل ، بيت النّصارى .

يكشف هذا النّسيج الدّلالي عن المعاني المركزيّة ، وهو الوجه الذي لم يقصده البحتريّ ، بل كان يرمي إلى الإحالات ، والظّلالات المعنويّة التي تحملها كلّ لفظة ، فالوحدة : " *هيكل* " لا يهمّ معناه المعجميّ المشترك ، إنّما الذي يهمّ هوامشها التي حصل فيها التّطوّر من حيث إن اللفّظة – كما يبدو – قد نشأت في الطبيعة ؛ لتشير إلى أنماط ضخمة من الشجر سواء في البيئات البدويّة أو في الأماكن التي تكثر فيها الأشجار ، ومن ثمّة انتقلت إلى الخيل ؛ لتفيد التشبيه ، ثمّ تحوّلت في مرحلة تالية إلى شكل جديد طارىء على أهل الجزيرة العربيّة ، فدلّت على بيت النصارى فصارت كلمة " هيكل " تُطلق على الكنيسة التي أُريد لها أن تجذب انتباه العرب في الجاهلية[٥٨] . كلّ هذه الإحالات ، والتطوّرات هي دلالات حافّة شحنت الوحدة الأسلوبيّة شحناً إضافياً ، وميّزت شعريّة البيت بثراء المعنى ، وقوة الإيحاء ، والتأثير .

كما دلّت لفظة : " الوغى " في أصلها على الصوت ، ثم انتقلت إلى الدّلالة على الجلبة في الحرب ، وتطوّرت بعد ذلك ، فصارت تدل على الحرب ذاتها كما يوضّح بيت البحتري .

" إذا خَرَّسَ الأبطال عن حَمَس الوغى   عَلَتْ فوق أصوات الحديد زماجرُهْ ".

وهي في شعريّة الشاعر نواة حيويّة مركزيّة صُبّت فيه المعاني الحافّة ، فشحنتها شحناً إضافياً أثرى الدّلالة الشعريّة ، وأضفى عليها طابع الإثارة ، والاستجابة ، فالتحمت الدوال والمدلولات ، وتعانقت العبارات ، والمحتويات تعانق الأحبة بعد طول فراق ، فُوهبت للمتلقي

أريحيّة النفس ، وللظمآن ماءَه العذب ، وللعاشق الولهان شعريته الفاتنة الجميلة .

- شعريّة الوحدات الدّالّة على الحيوان .

نعني هنا بالحيوان : " الذئب " صديق البحتريّ ، وخصمه ، ورمزه الفنيّ الطريف . إذ نظم فيه قصيدة تُسمّى بالدّاليّة الشهيرة تعدّ من روائع الشعر العربيّ ، يقول في مطلعها :

" سلامٌ عليكم لا وفاءٌ ولا عهدُ ... أما لكُمْ من هجرِ أحبابكمْ بُدُّ؟
أأحبابَنا قدْ أنجزَ البينُ وعدَهُ ... وشيكاً ، ولَمْ يُنجزْ لَنا منكُمْ وعدُ " ج٢(٧٤٠-٢)

ويقول :

" وليلٍ كأنّ الصُّبحَ في أخرياتِهِ ... حُشاشةُ نصلٍ[٣٩] ضمّ إفرندَهُ[٤٠] غمدُ
تسربلتُهُ[٤١] والذئبُ وسنانُ هاجعٌ[٤٢] ... بعينِ ابنِ ليلٍ[٤٣] مالَهُ بالكرى عهدُ " ج٢(٧٤٢-١٠)

ثم يواصل وصف الذئب .

لهُ ذنبٌ مثلُ الرِّشاءِ[٤٤] يجرُّهُ ... ومتنٌ[٤٥] كمتنِ القوسِ أعوجُ منأدُ[٤٦]
طواهُ الطّوى[٤٧] حتّى استمرّ مريرُهُ[٤٨] ... فما فيهِ إلا العظمُ والرُّوحُ والجلدُ
يُقضقِضُ عُصلاً[٤٩] في أسرّتها الردى ... كقضقضةِ المقرورِ[٥٠] أرعدهُ البردُ
سما لي وبي من شدّةِ الجوعِ ما بهِ ... ببيداءَ لم تُحسِسْ بها عيشةٌ رغدُ
كلانا بها ذئبٌ يُحدّثُ نفسهُ ... بصاحبهِ ، والجَدُّ يُتعسُهُ الجَدُّ[٥١] " ج٢(٧٤٣-٧)

إلى أن يقول :

" فأتبعتُها أخرى ، فأضللتُ نصلَها[٥٢] ... بحيثُ يكونُ اللُّبُّ والرُّعبُ والحقدُ " ج٢(٧٤٤-٤)

هو خطاب شعريّ متمرّد ، ومتفرّد نواته الشعريّة في عمليّة

الإخبار لفظة "*الذئب*" إذ تمثل الثّقل الدّلاليّ ، ولبّ المسألة البحتريّة، والظاهر أن الشاعر استطاع أن يوفّق في تصوير الصراع النفسي ، وأن يعبّر عن أحاسيسه الباطنيّة ، ويكشف عمّا يعتمل في نفسه ، فأجاد في وصف حاله مع الذئب(٧٣) ، إذ كلاهما ذئب يضرب في مجاهل الصحراء ، وكلاهما جائع ، وعوامل الشرّ كثيرة تنتاب كلاً منهما ، وغريزة حبّ البقاء تستولي على كلّ منهما بالصورة التي تتّفق مع لون دفاعه(٧٤) .

البحتري إذن قد نجح أيّما نجاح ، وأبدع الإبداع كلّه عندما طابق بينه ، وبين الذئب(٧٥)؛ لذلك كانت شعريّة المشهد لطيفة ، فمن حيث تجلّت القدرة على تصوير الصّراع الثنائيّ ، وإبراز حال المتصارعين قبل العراك ، وأثنائه ، والغلاب أدّي ذلك كله باللّمحة الخاطفة ؛ لأن صاحب الرسالة الشعريّة يؤمن بأن الشعر لمح تكفي إشارته(٧٦) .

وهذا اللّمح هو الوجه الخفيّ للنّسيج ؛ إذ هو نتاج انفعال صادق ، ونظر صائب يعاينه الناطق والشاعر في لحظة القول ، أو الفعل في بنية تجريبيّة موحّدة ، وفي وجود صوتي ونغمي(٧٧) .

وقد فاز البحتري في مستوى الممارسة الشعريّة ؛ لأنه أمتع المتلقي ، وأشركه في الرسالة ، وانتصر على الخوف ، والخصم من حيث العراك ؛ لأنه حين أطلق سهمه على الذئب أصاب قلبه ، وانظر إلى لمحته الخاطفة السريعة :

"فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها ... بحيث يكون اللبّ، والرّعب، والحقدُ

وقمت، فجمّعت الحصى واشتويته ... عليه، وللرمضاء من تحته وقدُ

ونلت خسيساً(٧٨) منه ثمّ تركته ... وأقلعت عنه وهو منعفر(٧٩) فردُ" ج٢(٧٤٤-٧)

- شعرية الوحدات الدالة على الطبيعة .

نعتني هنا بصنف من الدّلالات يختلف عن غيره ؛ لأن المعنيّ بالدراسة هي أجسام بفضلها يتوصّل الإنسان إلى استخراج المعنى الذي يكمن فيها ؛ إنّها وجه من أوجه الطبيعة الناطقة كالدّرّ ، واللّؤلؤ ، والجلّنار ، والورد ، والأقاحي ، والتّفاح ، والإغريض ، ننظر إليها في شعر البحتريّ على أنها نِصبات كما قال الجاحظ ، وهي أحوال ناطقة بغير لفظ ومشيرة بغير اليد كالظاهر في خلق السموات، والأرض ، وفي كل صامت ، وناطق ، وجامد إذ الدلالة في الموت الجامد كالدلالة في الحيوان الناطق ، فالصّامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان[80] ، والبنية الدلالية من الوجهة السّميائية شيء ينجزه القارئ بعملية فرز من خلال دلالات الإيحاء الواردة في كلمات النّص ، وعبارته بحثاً عن الشّعرية[81] .

وقد بدت شعرية اللّطائف الطبيعية الناطقة في شعر البحتريّ في هذه الأبيات المثيرة :

"لَهَا غَرَائِبُ دَلٍّ مَا يَزَالُ لَهَا	عَلَى الغَرَامِ بِهَا بَثٌّ[82] وتحريضُ
تُفَّاحُ خَدٍّ إِذَا احْمَرَّتْ مَحَاسِنُهُ	مُقَبَّلٌ بِخَفِيِّ اللَّحْظِ مَعْضُوضُ
وواضحاتٍ[83] تُرِيكَ الدُّرَّ مُتَّسِقاً	كَأَنَّهُنَّ إِذَا استُغْرِبْنَ[84] إِغْرِيضُ[85]" ج٢(١٢١٧-٥)

النّصبات في هذا الخطاب : "*تفّاح ، الدّرّ ، إغريض*" هي نوى شعرية محورية في عملية الإخبار انطلق الشاعر منها ؛ لإبلاغ المتلقي أن الغانية الحسناء تميّزت بثلاث صفات لها خدّ كالتّفاح كان فتنة للناظرين حتى صار من إثارته مقبّلاً بخفيّ اللّحظ معضوضاً، وواضحات كالدر المتّسق وضحكة كأنغام الورد . والبيّن هو أن احمرار الخدود ، واتساق الواضحات ، واستغراب الثغر كلّها آية من

آيات الإبداع تعدّ في علم البيان حالة ناطقة دون لسان ، ودالّة دون إشارة . ولا شكّ أنّ وراء هذه العلامات السيميائية إحالات ، وهوامش دلالية مصدرها بلدة الشاعر " منبج " الجميلة ذات الأشجار الخضراء ، والأزهار الفيحاء ، والمياه العذبة ، والعيون الجارية ؛ لذلك أضفت هذه المعاني الحافّة على الدّيباجة الحلوة طابع الإغراء ، والفتنة ، ويبدو أحلى منها قوله :

"وسَفَرْنَ ، فامتلأتْ عيونٌ راقَها ... وردُكَ وردُ جَنًى وورد خُدود

وضَحِكْنَ فاغترَبَ[86] الأقاحي[87] من نَدًى ... غضٍّ ، وسَلْسَلَ[88] الرُّضابِ بُرودِ" ج٢(٦٩٨-٣)

فلفظة : " الأقاحي " تحوّلت على المجاز حتّى استحالت كالحسناء الساحرة تضحك ، وتغترب في موقف امتلأت فيه العيون ، وراقها ورد الجنى ، وورد الخدود ، وأثارتها الواضحات اللاّتي بالغن في الضّحك حتّى صرن كالأقاحي في الاغتراب .

ومن الصورة المثيرة ، والعلامات السيميائية الناطقة العجيبة قوله :

"والعيونُ المِراضُ يُوقِدُ عَنْهَا ... نَّ جَوًى يُمْرِضُ الجوانحَ وقْدُهْ

والخدودُ الحِسانُ يَهْمي عليها ... جُلَّنارُ[90] الربيعِ طَلْقاً ووردُهْ" ج١(٥٠٩-٦)

"هِبْرِزِيٌّ[91] قد نالَ من كلِّ فنٍّ ... من فنونِ الآدابِ حظّاً عظيماً

ورَقيقُ الألفاظِ يَرْصُفُ في الأسْ ... ماعِ دُرّاً ، ولؤلؤاً منظوماً" ج١(٢٠٥٩-٤)

وحدات : "*الجلّنار* ، *الدر* ، *اللؤلؤ* " كلها فتنة ، وإثارة ؛ لأن اللغة الغاوية الجديدة استمدّت إيحاءاتها ، وإحالاتها – فيما يبدو – من الدّلالات الحافّة العميقة لهذه الأصداف الثمينة ؛ لذلك جاء النسيج في أبهى صوره يعبق لذة ، فحياكته محكمة دقيقة ، ومعانيه جزلة رقيقة ، فالتقى وردان : ورد الصياغة ، وورد المعاني ، فالعيون

المراض ، والخدود الحسان زادها زهر الرّمان بهاء ، وحسناً ، والهبرزيّ الوسيم الذي نال من كل فن من فنون الآداب حظاً قد وهبته الطبيعة رقّة الألفاظ ، فصارت في الاسماع كالدّرّ المتّسق ، واللؤلؤ المنظوم .

المبحث الثاني – المجاز اللّغوي[92].

هو كلام مستعمل في غير ما وضع له لوجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي . تنظر إليه الأسلوبيات الحديثة على أنه وجه من أوجه الانزياح في النظام الإدراجي ؛ لأن التصادم بين القوانين من حيث الاستبدال تحقّق للشعر شعريته[93]، وتبني عالماً فنيا يقوم على إيجاد علاقات بين أشياء لا علاقة بينها في الاستعمال المألوف .

المجاز في شعر البحتري تميّزه براعة حسن الاختيار ، والتوفيق في أحكام الصياغة الشعرية من حيث قوة الإيحاء ، وسلاسة الأداء ، والتأثير . وقد تنوّعت مناحيه ، واختلفت باختلاف الأغراض المقصودة ، وهذه بعض استعمالاته المتميّزة بحسب الأنماط انطلاقاً من خصائص دلالية من طبيعة الخطاب الشعري ذاته .

النمط الأوّل : المجاز في وصف العراك .

"فلم أرَ ضرغامين أصدق منكما	عراكاً إذا الهيّابة[94] النّكس[95] كذّبا
هزبرٌ[96] مشى يبغي هزبراً وأغلبٌ	من القوم يغشى باسل[97] الوجه أغلبا[98] ج1(200-5)

تقابل لفظة : "*هزبرا*" من حيث دلالتها على الحقيقة لفظة : "*هزبرٌ*" الدّالة على الممدوح الشّجاع ، وهو استعمال مجازيّ أقيم على المشابهة في الشّجاعة ، قرائنه لفظيّة .

النمط الثاني : المجاز في وصف إشراقة الوجه.

"طلعت لهم وقت الشروق فعاينوا   سنا[99] الشمس من أفق[100] ووجهك من أفق

وما عاينوا شمسين قبلهما التقى   ضياؤهما وفقاً[101] من الغرب والشرق" ج٣(١٥٤٧-١)

لفظة : "*الشمس*" دالة على الحقيقة ، ولفظة : "*شمسين*" دالة على إشراقة وجه الممدوح وهو استخدام لطيف بُني على المجاز ، وأُقيم على المشابهة في الضّياء .

سرّ شعريّة هذا الاستخدام – فيما نقدر – مردّها أن البحتريّ قصد لفت انتباه المتلقي إلى " التعجب لرؤية ما لم يره قط ، ولم تجر العادة به ، ولم يتم للتعجّب معناه الذي عناه ولا تظهر صورته على وصفها الخاص حتّى يجترئ على الدعوى جراءة من لا يتوقّف ولا يخشى إنكار منكر ، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له ، ويسوم النّفس شاءت أم أبت تصوّر شمس ثانية طلعت من حيث تغرب الشّمس فالتقتا وفقاً ، وصار غروب تلك القديمة هذه المتجدّدة شرقاً ، ومدار هذا النوع في الغالب على التعجب ، وهو واليّ أمره ، ومانح سحره وصاحب سرّه ، وتراه أبداً ، وقد أفضى بك إلى خلابة لم تكن عندك، برز لك في صورة ما حسبتها تظهر لك"[102]. ألا ترى أن البحتري ! في قوله : "*وما عاينوا شمسين* " أنه يتعجّب من وجود الشيء على خلاف ما يعقل ، ويعرف[103].

النمط الثالث : المجاز في كشف علاقة الحب.

"علاقة حب كتمت أكتمها   إلى أن أذاعتها الدموع الهوامع[104]

إذا العين راحت وهي عين[105] على الجوى   فليس بسرّ ما تسرّ الأضالع" ج٢(١٣٠٣-١)

يشير البحتري إلى أن "عين" الإنسان إن أصبحت بسبب بكائها جاسوساً على ما في النفس من وجد، وحزن يصر على ما تنطوي عليه النفس ليس بسرّ مكتوم؛ لذلك دلّت "*العين*" الأولى على الحقيقة، ودلّت "العين" الثانية على الجاسوس، ولمّا كانت العين جزءاً من الجاسوس وبها يعمل أطلقها، وأراد بها الكل على طريقة العرب في إطلاق الجزء، وإرادة الكل، وهي من حيث اندراجها في الجدول الاستبدالي: "*حاسة البصر، الحدقة، مجموع الجفن، ينبوع الأرض الجاري*" قد تجوّز في استخدامها النظام الإدراجي، فكُسرت قوانين الاختيار لاستحداث المجاز القائم على العلاقة الجزئية قصد الإثارة، وتوليد عنصر الاستجابة عند المتلقي.

النمط الرابع: المجاز في وصف كثرة العطاء.

"لم يبقَ جودُك مالاً في مؤمّلِهِ ... إلاّ وجاءكَ العافي وردفُهُ"(١٠٦).

غيثان إن جدبٌ تتابعَ أقبلا ... وهما ربيعُ مؤمِّلٍ(١٠٧) وخريفُهُ" ج٣(١٤٢٥-٩)

الطريف في استخدام: "*غيثان*" هو أن الشاعر ادعى لممدوحه اسم الغيث ادعاء، فعدّ مصدره مصدر الشيء المتعارف عليه الذي لا حاجة به إلى مقدمة يُبنى عليها، فضم المجاز إلى الحقيقة في عقد التثنية من حيث عمد إلى غيثي: "*الربيع، والخريف*"، ثم جعل الممدوح "*غيثاً*" على الحقيقة، فقارنه، وضامّه. ومردّ ذلك – كما يرى الجرجاني – "ليس على ما تتوهمه ولكن على أصل في التثنية، وهو أن يقصد إلى المعنى الذي من أجله يشبه الفرع بالأصل كالشجاعة في الأسد، والمضاء في السيف، وتنتحي سائر الأوصاف جانباً، وذلك المعنى في الغيث هو النّفع العام(١٠٨)".

وعلى الجملة فالشعر الذي تميز بهذه الإثارات، وعمق

الدلالات تصدق عليه مقولة " *بول فاليري* ": " *إن الشعر لغة داخل اللغة* "، وهو يعني بذلك أن لغة الشعر تختلف في أسلوبها عن لغة الكلام العادي بما تكون عليه ، وبما تثيره فنياً ؛ لأن شعرية الشعر تتحقق عندما يتم فيه أمران يتعانقان معاً ، ولا يمكن فصلهما ، وفي كليهما (...) كسر للنظام المألوف من أمر اللغة وأوّل هذين الأمرين هو : " المجاز " الشعري بأنواعه المختلفة ، وأعني بالمجاز هنا مفارقة التركيب للمألوف في الاستعمال في اللغة غير الفنية بكسر قوانين الاختيار المعروفة بين الكلمات(١٠٩)لأن المجاز وسيلة مهمة من وسائل التصوير ، والبحث في المجاز من حيث هو مظهر عمل الذهن المبدع ، ووسيلة الشاعر الخلاقة في كشف أسرار التشابه الكامن بين الأشياء التي تبدو في الظاهر غير متشابهة(١١٠) .

ولكشف أسرار الشعرية عند البحتري لا نكتفي بما أمدنا به المجاز ، وأظهرته استعمالاته الفنية المثيرة ، بل قد نجد في تداخل النصوص ، وتحاورها أسراراً أخرى ، وهي طرائف قد نقوم بدراستها في أعمال لاحقة .

الهوامش

(١) يقابل المصطلح الفرنسي : "Ecart" نقل إلى العربية بأسماء مختلفة منها : " الانزياح ، العدول ، الانتهاك ، الخرق ، المجاوزة ، التجور ..."

(٢) انظر أطوار الانزياح الحاسمة ، Georges Mounin, Clefs pour la linguistique, pp. 171. 174.

(٣) انظر تطبيقات هذه النظرية ، رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩٩٣م، والبدراوي زهران ، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، ص ٨٨ ، وما بعدها .

(٤) انظر Algirda Julien Greimas... Dictionnair Raisonné de la Théorie du language, (Ecart), p. 113.

(٥) انظر أهمية الكتابة عندما يكون الأسلوب في درجة الصفر " رولان بارث"، الدرجة الصفر للكتابة ، ترجمة محمد برادة .

(٦) انظر خصائص هذه النظرية ، وأعلامها المؤسسين لها ، نظرية المنهج الشكلي .

(٧) انظر حمادي صمود التفكير البلاغي عند العرب ، ص ٦١٧ .

(٨) انظر الجهد التطبيقي ، سعد مصلوح ، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، وفي النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية).

(٩) للاطلاع على هذا الاتجاه انظر Dalache Djillali, Introduction a la paradigmatique linguistique, Alger.

(١٠) انظر هنريش بليت ، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) .

(١١) انظر جهد عبدالسلام رستم وعبقرية البحتري .

(١٢) انظر سعد مصلوح ، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) ص ٣٨ .

(١٣) نعني بالمجاوزة التصرف في نظام اللغة في حدود ما يسمح به الاستعمال العام .

(١٤) يقابل المصطلح الفرنسي " Axe paradigmatique "، وقد ترجم بمحور الاختيار والاستبدال ، والانتقاء ، والتخيير ... وغيره .

(١٥) انظر عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية ، والأسلوب ، ص ١٣٥ .

(١٦) عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٣٥ .

(١٧) عبدالسلام المسدي ، المرجع نفسه ، ص ١٣٥ .

(١٨) نعني به المحور التعاقبي الذي يقابل الاصطلاح الأجنبي : " Axe Syntagmatique " وقد ترجم بالمحور التأليفي ، والتوزيعي ... وغيره .

(١٩) انظر عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٣٧ .

(٢٠) تقابل المصطلح الفرنسي : " Connotation " تُرجم بالمعاني الهامشية ، والدلالات الحافة .

(٢١) انظر كتابه ، مفاتيح الألسنية ، ص ١٤٠ .

(٢٢) انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(٢٣) انظر كتابه ، دلالة الألفاظ ، ص ١٠٧ .

(٢٤) انظر " جورج مونين "، مفاتيح الألسنية ، ص ١٤٢ .

(٢٥) الجؤشوش : المصدر .

(٢٦) أسفع : أسود .

(٢٧) القرا : الظهر .

(٢٨) ذيّال : طويل الذيل.

(٢٩) الجلال : العظيم ، والجلنفع : المسن .

(٣٠) المغامس : الذي يرمي بنفسه في أية حرب ، أو خطب .

(٣١) المطلّحة : المتعبة .

(٣٢) الحسير : الكليل ، والظالع : الذي يغمز في مشيه .

(٣٣) يشبه مصطلح البنية العميقة عند التحويليين .

(٣٤) يشبه مصطلح البنية السطحية عند التحويليين .

(٣٥) مقصود به الدلالات الهامشية عند علماء الأسلوب ، والدلالة .

(٣٦) المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده ، انظر محمد الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات ، ص ص ٢٤٤ – ٢٤٥ .

(٣٧) انظر " جورج مونين "، مفاتيح الألسنية ، ص ١٤١ .

(٣٨) هي مدينة كبيرة فيها عيون كثيرة عجيبة صافية تجتمع كلها – فتشكل نهر " الخابور ".

(٣٩) الصوامع : جمع صومعة المأذنة .

(٤٠) العاصميّة : قرية قرب رأس عين مما يلي الخابور .

(٤١) الخابور : نهر كبير بين رأس عين والفرات من أرض الجزيرة .

(٤٢) منبج هي بلدة قديمة يبدو أنها روميّة يذكر أن أول من بناها " كسرى " لما غلب على الشام ، سمّاها " من به " أي أنا أجود ثم عربت فقيل " منبج " : بها والد البحتريّ ، انظر ياقوت الحموي ، معجم البلدان ، المجلد الخامس (منبج) ، ص ٢٠٥ .

(٤٣) منبج : هي مسقط رأس البحتري " كان له بها أملاك تقع في الشمال الشرقي من حلب ، كان يقال لها " كرميش "، وتسمى الآن " قلعة النجم " انظر هامش الديوان ، ج١ ، ص ١٣٦ .

(٤٤) أطبق الشيء على الشيء غطاه ، وستره .

(٤٥) هو إيوان كسرى من مدائنه ، ومن أعظم الأبنية ، وأعلاها ، انظر ياقوت الحموي ، معجم البلدان (الإيوان) ج٥ ، ص ٢٩٤ .

(٤٦) الجوب : الخرق ، والنقب .

(٤٧) الأرعن : الجبل ذو الرعن ، وهو أنف يتقدم الجبل .

(٤٨) الجلس : الجبل العالي .

(٤٩) انظر ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، ص ١٠٦ .

(٥٠) الشعب : الطريق في الجبل ، أو ما انفرج بين جبلين .

(٥١) انظر " جورج مونين "، مفاتيح الألسنية ، ص ١٤٠ .

(٥٢) الزمان هو مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء ، وعند المتكلمين هو متحدّد معلوم يقدر به متحدّد آخر موهوم ، انظر محمد الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات ، ص ١١٩ .

(٥٣) الحمس : الاشتداد في القتال .

(٥٤) الوغى : الصوت ، أو الجلبة ، أو الحرب .

(٥٥) المُدامة : الخمر .

(٥٦) الغانية : الشابة الجميلة .

(٥٧) الهيكل : يقصد به الفرس .

(٥٨) انظر د. فايز الداية ، علم الدلالة العربي، ص ص ٣١٦ - ٣١٧ .

(٥٩) الحشاشة : البقية .

(٦٠) إفرند السيف : جوهره ، ووشيه .

(٦١) تسربل بالشيء : لبسه .

(٦٢) هاجع : مستيقظ .

(٦٣) عين ابن ليل : مقصود به اللص .

(٦٤) الرشاء : الحبل .

(٦٥) المتن : الظهر .

(٦٦) المئاد : المعوج .

(٦٧) الطوى : الجوع .

(٦٨) المرير : ما اشتد فتله من الحبال .

(٦٩) يقضقض عصلاً : يصوت بأسنان صلبة معوّجة .

(٧٠) الأسرة : الخطوط ، والمقرور : الذي أصابه البرد .

(٧١) الجد : بالفتح : الحظ ، والجدّ بالكسر : الاجتهاد .

(٧٢) أضلل النصل : أدخل السيف حيث يكون اللّب ، والرعب والحقد .

(٧٣) انظر ابن الأثير ، المثل السائر ، ج٣ ، ص ٢٨٩ .

(٧٤) انظر حسن الصيرافي ، هامش الديوان ، ج١ ن ص ١٩ .

(٧٥) انظر عصام اليوسفي ، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي ، ص ٢٣٥ .

(٧٦) انظر عصام اليوسفي ، الإنفعالية والإبلاغية ص ٢٣٥ .

(٧٧) انظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(٧٨) الخسيس : القليل القدر .

(٧٩) المنعفر : الممرغ بالتراب .

(٨٠) انظر كتابه ، البيان والتبيين ، ج٣ ، ص ٨١ .

(٨١) انظر " روبرت شولز " ، السيمياء والتأويل ، ص ٩٢ .

(٨٢) البثّ ، الحزن .

(٨٣) الواضحات : الأسنان التي تبدو عند الضحك .

(٨٤) استغربن : بالغن في الضحك .

(٨٥) الإغريض : ما يشقّق عنه الطلع من النخل ، ويُشبه به الثّغر .

(٨٦) استعمل الشاعر اغترّب بمعنى استغرب : بالغن في الضحك .

(٨٧) المقصود به الأسنان تشبيهاً لها بزهور الأقحوان المفلج الصغير .

(٨٨) السلسال من الماء ، أو الريق : العذب .

(٨٩) الرّضاب : الريق .

(٩٠) جلنار : زهر الزمان .

(٩١) الهبرزي : أسوار من أساورة الفرس ، وهو القائد ، أو الجميل الوسيم في كل شيء .

(٩٢) انظر السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ١٧٥ .

(٩٣) انظر د. محمد حماسة عبداللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، ص ١٥ .

(٩٤) الهَيَّاب : هو الذي يخاف الناس ، ويبدو أن التاء للمبالغة .

(٩٥) النكس : الرجل الضعيف ، والمقصر عن غاية النجدة .

(٩٦) الهزبر : الأسد .

(٩٧) الباسل : الشجاع الشديد .

(٩٨) الأغلب : الأسد .

(٩٩) السنا : النور .

(١٠٠) الأُفْقُ : الناحية .

(١٠١) وفْقاً : متفقين في الميعاد .

(١٠٢) انظر عبدالقاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص ٢٨١ .

(١٠٣) انظر المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .



(١٠٤) الهوامع : السوائل .

(١٠٥) يعني بالعين : الجاسوس .

(١٠٦) الرديف : الراكب وراء الراكب .

(١٠٧) الربيع المؤمّل : الربيع المرتقب ، والمبتغى .

(١٠٨) انظر كتابه ، أسرار البلاغة ، ص ٢٩٦ .

(١٠٩) انظر د. محمد حماسة عبداللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، ص ٥ .

(١١٠) انظر د. محمد حماسة عبداللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، ص ٨ .

المراجع والمصادر

أولاً المراجع والمصادر العربية

١ – ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، ط٤ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٠م .

٢ – ابن الأثير (ضياء الدين ٦٣٧هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي نهضة مصر (د.ت) .

٣ – البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبد الله ٢٤٨هـ)، الديوان ، تحقيق حسن الصيرفي ، ط٢ دار المعارف مصر (د.ت) .

٤ – البدراوي زهران ، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث ، دار المعارف القاهرة (د.ت) .

(٥) الجاحظ (أبو عثمان ٢٢٥هـ) ، البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسلام هارون ط٤ مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت) .

٦ – الجرجاني (عبدالقاهر ٤٧١هـ) ، أسرار البلاغة تحقيق هـ. ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤م .

٧ – الجرجاني (علي بن محمد الشريف ٨١٦هـ)، كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ١٩٨٥م .

٨ – جورج مونان ، مفاتيح الألسنية ، ترجمة الطيب البكوش ، منشورات الجديدة ، تونس ١٩٨١م.

٩ – حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م .

١٠ – الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت ٦٢٦هـ) معجم البلدان ، دار صادر للطباعة والنشر (د.ت) قبل روبرت ١٠ .

١١ – روبرت شولز ، السيمياء والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمي ، بيروت ١٩٩٤م .

١٢ – رولان بارث ، الدرجة الصفر في الكتابة ، المغرب ١٩٨٥م .

١٣ – سعد مصلوح ، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٩١م .

(١٤) السكاكي (أبو يعقوب ٦٢٦هـ) ، مفتاح العلوم ، مطبعة الباب الحلبي ، القاهرة ١٩٣٧م .

١٥ – عبدالسلام رستم ، طيف الوليد ، دار المعارف ، مصر ١٩٤٧م .

١٦ – عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٧٧م .

١٧ – عصام كمال الدين اليوسفي ، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي ، دار الحداثة لبنان ١٩٨٦م .

١٨ – فايز الداية ؛ علم الدلالة العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩٩٠م .

١٩ – محمد حماسة عبداللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٩٠م .

٢٠ – هنريش يليث ، البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترجمة محمد العمري، المغرب ١٩٨٦م .



ثانيا: المراجع الأجنبية :

1 - Algirda Julien Greimas... Dictionnaire raisonné de la Théorie du language, classique Hachette, Paris. 1979 .

2 . Dalache Djillali, Introduction a la pragmatique de linguistique Paris 1993.

3 - Dubois et Autres, Dictionnaire de Linguistique, Paris 1973.

4- George Mounin, Clefs pour la linguistique PUF, Paris 1974.



قراءة في قصيدة
وصف الذئب للفرزدق



أحمد علي مُحمّد

أبو إسحاق الإلبيري شاعر زاهد ، اشتهر بقصيدة قالها مخاطباً بها صنهاجة وزعيمها باديس بن حبوس الذي حكم غرناطة وما حولها في الفترة من ٤٢٩ - ٤٦٧هـ[١]. وهذه القصيدة نظمها الإلبيري محرضاً حاكم غرناطة على الفتك بكاتبه ووزيره اليهودي المعروف بابن النغرلة ذلك الذي أطلق أيدي اليهود في البلاد ، وقلدهم المناصب العالية فآذوا مسلمي غرناطة وأذلوهم[٢]. والدوافع التي دفعت باديس بن حبوس إلى استخدام اليهود كانت دوافع سياسية قصد منها أولاً أن يستخدم طائفة لا تهدد مركزه القيادي في ولايته ، فهو لو استخدم العرب فلن يأمن جانبهم في أن يحاول بعضهم الثورة عليه وإعادة الحكم الأموي . كما أنه لم يأمن أبناء جنسه من البربر ؛ لأن لبعضهم طموحات سياسية قد تهدد مركزه . فلم يبق أمامه إلا استخدام اليهود ، لأنه ظن أنهم لا يشكلون خطراً سياسياً عليه ، فهم أولاً أقلية ، ومن أهل الذمة ولا يتوقع أن يطمحوا إلى الحكم ، وهم ثانياً يملكون خبرة في أساليب الجباية واستخراج المال وتثميره[٣] ولهذا فإنه ما إن ساءت علاقة باديس بكاتبه ومتولي شؤون وزارته حتى عزله وأسند أمر الوزارة إلى يهودي أريب هو إسماعيل بن النغرلة. وقد كان إسماعيل حاذقاً في تدبير شؤون دولة باديس ، حسن المعاملة للرعية لكنه مالبث أن مات فعين باديس يوسف بن إسماعيل

خلفاً لأبيه . وقد سار يوسف في أول الأمر سيرة لا بأس بها ثم بدأ يخطط للاستئثار بالسلطة فحاول إقناع باديس بأن يكل إليه كلية تصريف أمور الدولة ، ثم هيأ لباديس جميع الوسائل التي تجعله يخلد إلى الدعة والراحة . ولقد بدأ التذمر يدب في الشارع الغرناطي من جراء استئثار يوسف بن النغرلة بالسلطة ، ووصل الأمر إلى أن بدأ بلقين بن باديس بن حبوس في الحديث مع خلصائه عن التفكير في وسيلة لإبعاد يوسف بن النغرلة عن السلطة ، ولكن ابن النغرلة كان أسرع حركة منه وكان لديه من الوسائل ما مكنه من تنفيذ مآربه بسرعة تامة ، وبخطط محكمة فكان أن وضع سماً لبلقين في شراب سقاه إياه في منزله . وقد فعل السم فعله في بلقين فمات ، وحزن عليه والده حزناً شديداً أدى به إلى اعتزال الناس ، والإنغماس في الشراب رغبة في نسيان أحزانه . وقد استغل ابن النغرلة ضعف باديس وانصرافه عن متابعة شؤون الدولة فوشى بمجموعة من خصومه من المسلمين واليهود وادعى أنهم هم الذين دبروا قتل بلقين بن باديس ، وقد صدق باديس قوله ففتك بأولئك الناس[٤]. وهكذا خلى الجو ليوسف بن النغرلة وأصبح سيد غرناطة الفعلي . ولكن التذمر منه ومن عماله اليهود أخذ في التنامي وبخاصة بعد أن وصل إلى بلاط باديس أحد أتباع ابن عباد وهو المعروف بالناية ، فقد خف الناية عن قلب باديس وأصبح مقرباً منه وصار يحرض باديس على التخلص من وزيره اليهودي[٥]. وقد أخذ اليهودي يحتاط لنفسه ويرتب أموره ، فاتصل – كما يقول ابن عذاري المراكشي – بابن صمادح حاكم المرية واتفق معه على أن يسهل له دخول غرناطة ليصبح حاكماً لها في مقابل أن يتخلى ابن صمادح له عن المرية ليقيم

لليهود دولة فيها[٦]. وقد ذكر ابن بسام أن ابن النغرلة كان يهدف كذلك إلى أن " يثل عرش باديسي بالصمادحي ، لما كان يعلم من كلاله ، ويتيقن من قلة استقلاله ؛ وقد عزم ساعة يخلو له وجه ابن صمادح بعد باديس أن يتمرس بجانبه ويلحقه بصاحبه "[٧] ومن أجل إحكام هذه الخطة ، وتسهيل تنفيذها عمل ابن النغرلة على إخراج زعماء البربر المشهورين من مدينة غرناطة ، ووزعهم على المعاقل الخارجية وذلك ضمن خطة خدع بها كلاً من هؤلاء الزعماء وزعيم غرناطة باديس بن حبوس[٨]. وقد بلغ الصراع ذروته في هذه الفترة بين الوزير اليهودي وأتباع ملته المتنفذين من جهة ، وبين العامة من أهل غرناطة وخصومه من البربر من جهة أخرى . وقد زاد في نقمة الناس عليه ما شهر عنه من عدم مراعاته لمشاعر الرعية فقد ذكر أنه كان يطعن على الديانات ، وأنه كان يستهزىء بالمسلمين[٩]، وقد نقل أنه " أقسم أن ينظم جميع القرآن في أشعار وموشحات يغنى بها"[١٠] كما ذكر أنه قد " ألف كتاباً قصد فيه – بزعمه – إلى إبانة تناقض كلام الله عز وجل في القرآن اغتراراً بالله تعالى أولاً ، ثم بملك ضعفه ثانياً ، واستخفافاً بأهل الدين "[١١]، ومن أجل نقض كلامه في هذا الكتاب ألف الفقيه الأندلسي أبو محمد ابن حزم رسالة في الرد عليه

في هذا الجو المشحون بالتوتر عاش أبو إسحاق الإلبيري فهو كان يعمل كاتباً لدى قاضي غرناطة أبي الحسن علي بن توبة زمن باديس بن حبوس[١٢]، وقد كانت للإلبيري مشاركة في الحياة السياسية فقد ذكر أنه ذهب مع القاضي ابن توبة في رسالة سرية إلى أبي جعفر أحمد ابن عباس وزير زهير العامري حاكم المرية فاجتمعا بالوزير ونقلا إليه الرسالة ثم انصرفا[١٣]. وعندما اشتدت وطأة الوزير ابن النغرلة على

أهل غرناطة أنكر أبو إسحاق الإلبيري على باديس بن حبوس اتخاذه وزيراً يهودياً ، كما أنكر على أهل غرناطة انقيادهم لذلك الوزير[١٤] . ورغبة من ابن النغرلة في إسكات أي صوت للمعارضة فقد استصدر أمراً من باديس بنفي أبي إسحاق الإلبيري عن غرناطة إلى إلبيرة فخرج إلى قريته حصن العقاب القريبة من إلبيرة ، وفي ذلك يقول :

ألفت العقاب حذار العقاب وعفت الموارد خوف الذئاب[١٥]

وفي هذا المنفى أو في غرناطة بعد ذلك نظم أبو إسحاق الإلبيري قصيدته الشهيرة التي خاطب بها صنهاجة وزعيمها باديس بن حبوس وحرضه على الفتك بابن النغرلة والمتسلطين من أبناء ملته، وهي التي يقول في مطلعها :

ألا قل لصنهاجة أجمعين بدور الزمان وأسد العرين[١٦]

مضمون القصيدة :

بدأ الإلبيري هذه القصيدة بمخاطبة صنهاجة القبيلة البربرية التي ينتمي إليها حاكم غرناطة ، باديس بن حبوس ، واصفاً إياها بالشجاعة ، ورفعة المكانة ، وذلك تمهيداً لمصارحتها بما يعتقده من وقوع سيد هذه القبيلة في خطأ جسيم أقر به عيون الشامتين عندما اختار له كاتباً (= وزيراً) كافراً بدلاً من أن يختار وزيراً مسلماً وباختيار باديس لهذا الوزير الكافر تقدمت مرتبة اليهود ، وعز جانبهم ونالوا ما كانوا يأملونه . بل إنهم قد تجاوزوا الحد الذي يتعين عليهم الوقوف عنده وهذا مؤشر على قرب هلاكهم ولكنهم لم

يتنبهوا لذلك . لقد اختلت الموازين المرعية فصرت تجد المسلم الفاضل خاضعاً لأرذل أفراد المشركين . ولم يكن تسلط المشركين ناتجاً عن سعيهم في ذلك بقدر ما كان نتيجة لمساعدة أحد المسلمين لهم على ذلك . ويبدي الإلبيري استغرابه من خروج باديس عن النهج الذي سار عليه الأوائل من القادة المتقين في تعاملهم مع هؤلاء الكفرة ، ويحثه على أن ينزلهم المكانة التي يستحقونها فيردهم إلى أسفل السافلين بحيث يعيشون في ذل ، وهوان ، وفقر مدقع يضطرهم إلى أن يقموا المزابل بحثاً عن خرقة يلفون فيها من يموت منهم . لو كان باديس عاملهم هذه المعاملة لما استخفوا بأعلام المسلمين ، ولما استطالوا على الصالحين منهم.

ثم يوجه الإلبيري خطابه مباشرة إلى باديس ، ممهداً لذلك أولاً بالثناء على مهارته وجودة حدسه ، ثم يعلن استغرابه من حبه هؤلاء اليهود الذين بغضوه إلى رعيته ، ويتساءل كيف سيتسنى له أن يحقق آماله وطموحاته ماداموا يهدمون ما يبنيه ؟ وتعلو نبرة الخطاب عند الإلبيري في هذا الموطن حيث نجده يستخدم كل قدراته البلاغية والفقهية من أجل إقناع باديس بخطئه في إسناده أمور المسلمين إلى اليهود . إنه يعلن استغرابه من اطمئنان باديس إلى وزيره اليهودي الفاسق ، واتخاذه إياه قريناً مع أن الله قد حذر في كتابه من صحبة الفاسقين ، ويطلب منه أن لا يستخدم أحداً من اليهود في أمر من أموره ؛ لأنهم فسقة قد ضجت الأرض من فسقهم فهم لذلك مشتتون فيها ، لا أحد يقربهم باستثناء باديس نفسه . ثم يوضح الإلبيري ما شاهده بأم عينه ، عندما كان مقيماً في غرناطة ، من عبث هؤلاء اليهود فيها وفي توابعها ، فيذكر أنهم قد تقاسموا فيها بينهم الأعمال المهمة في تلك الدولة فصرت تجد في كل مكان منها واحداً منهم ، وأصبحوا هم الذين يتولون أمور الجباية ويأكلون الكثير منها ، ولا أحد ينكر عليهم ذلك ، بل إنهم

يقربون إذا ما أكلوا ، وإن أكل غيرهم درهماً أقصي من عمله . لقد أصبحوا ينعمون بكل الخيرات بينما أهل غرناطة يعيشون في شظف من العيش، والأعجب من هذا أنهم قد أصبحوا أمناء باديس على سره فكيف يصير الخائن أميناً للسر ؟. أما الوزير ابن النغرلة (سماه الإلبيري في هذا الموطن " قردهم ") فقدجمل داره بالرخام وجذب إليها أعذب المياه ، وتقدمت منزلته كثيراً حتى صارت حوائج المسلمين عنده مما اضطرهم إلىالوقوف ببابه . ولقد تجاوز هذا الوزير حده كثيراً فصار يستهزىء بالمسلمين وبدينهم وهم لا يملكون سوى الاسترجاع .

وبعد هذا العرض لما فعله اليهود في غرناطة وتوابعها شرع الفقيه الإلبيري في إبداء رأيه فيما ينبغي عمله تجاه الوزير . إن الإلبيري يحث باديس على استصفاء أموال الوزير ثم قتله ، فأموال هذا الوزير كأموال باديس ، أي أنها جزء منها فهو إذا ما صادرها فإنما يكون قد استعاد ماله ، وهو يزين لباديس قتل وزيره بجعل ذلك قربة إلى الله ، وبما أن الوزير يملك أموالاً كثيرة فإن التضحية به كالتضحية بالكبش السمين الذي يتخذ أضحية . كما أن الإلبيري يحث باديس على أن يضغط على رهط الوزير ، ويشتت شملهم ، ويأخذ أموالهم ؛ فهو أحق بها منهم . بل إنه قد طلب منه أن يقتلهم أيضاً ، وأكد له أن قتلهم لا يعد غدراً وإنما الغدر يكون بتركهم يعبثون في الأرض ، فهم الذين قد نكثوا بالعهد الذي أخذه المسلمون عليهم فكيف يلام باديس على معاقبة من نكث بالعهد ؟ ويتساءل الإلبيري باستنكار كيف تكون لهؤلاء اليهود ذمة ترعى وهم قد أصبحوا المسيطرين وأصبح المسلمون خاضعين لهم أذلاء بين أيديهم ؟ إنه يطلب من باديس ، في نهاية هذه القصيدة ، أن لا يرضى عن

أفعال اليهود بالمسلمين ، ويحمله مسؤولية أفعالهم ، ويطلب منه ، في الوقت نفسه ، أن يراقب ربه في رعيته المسلمين ، وينصفهم ؛ فهم الذين ينبغي أن تكون لهم الغلبة[١٧].

تأثير القصيدة :

يبدو أن هذه القصيدة لم تصل إلى باديس بن حبوس ؛ لأنه كان محتجباً عن الناس قد كبرت سنه ، وهيأ له وزيره جميع الأسباب التي تساعد على الانصراف عن شؤون الحكم ، وأصبح الوزير هو الذي يتولى جميع ذلك[١٨]. وإن كانت القصيدة قد وصلت إليه ، وهذا ما نستبعده ، فإنها لم تعمل شيئاً في نفسه ؛ لأنه لم يثبت تاريخياً أن باديس قد عمل شيئاً لكبح جماح وزيره والمتسلطين من أبناء جنسه. بل إن الأمر بعكس ذلك فإن باديس كان يبذل كل ما في وسعه من أجل الحفاظ على وزيره ودفع الضرر عنه حتى آخر لحظة من حياته[١٩]. أما صنهاجة ، التي افتتح الشاعر قصيدته بمخاطبتها ، فإنها قد تأثرت بالقصيدة ؛ لأنها وجدت فيها تعبيراً صادقاً عما يختلج في نفوس أبنائها تجاه تسلط الوزير وأبناء جنسه . وقد اشتهر الإلبيري بسبب هذه القصيدة شهرة كبيرة وعظم قدره ، فقد تحولت قصيدته إلى نشيد يردده المطالبون بالثورة على الوزير وأتباعه[٢٠]. وقد وجد هؤلاء الفرصة المناسبة للقيام بثورتهم عليه عندما جمع الوزير أعوانه والمتآمرين معه وأطلعهم على التفاصيل النهائية للخطة التي رسمها لتسليم غرناطة إلى ابن صمادح حاكم المرية ، فقد ذكر لهم أن ابن صمادح سيقدم عليهم ، وأنه سيوزع عليهم بعض الإقطاعات . وكان ابن النغرلة قد سقى في تلك الليلة المتآمرين معه شراباً ، وكان من بين من حضر عبد من عبيد باديس لم يكن في دخيلة نفسه موالياً

للوزير ، فعندما أثر فيه الشراب أخرج مكنون ما في نفسه ، فسأل الوزير قائلاً : " قد علمنا هذا ! فأخبرنا ... أهو مولانا حي أم ميت؟[٢١] ، وقد نهر بعض حاشية الوزير ذلك العبد ، فغضب العبد من جراء ذلك وخرج من الاجتماع سكران يصيح في الناس : " يا معشر من سمع بالمظفر قد غدره اليهودي ! وهذا ابن صمادح داخل في البلدة "[٢٢] . وما أن سمعت صنهاجة وعامة أهل البلد ذلك النداء حتى هبوا لقتل الوزير . وقد حاول ابن النغرلة تهدئتهم بإخراج باديس إليهم لكي يعلموا أنه حي فلم يثنهم ذلك عما عزموا عليه ، كما لم ينجح باديس نفسه في تهدئة الثائرين " واتسع الخرق على الراقع . وهرب اليهودي بنفسه إلى داخل القصر ، واتبعه العامة حتى ظفروا به وقتلوه . وأحالوا السيف على كل يهودي بالبلدة "[٢٣] ، وكان ذلك في شهر صفر من عام ٤٥٩ ، وقد صلبوا جسد الوزير على أحد أبواب غرناطة . وقد تفاوتت الروايات في تقدير عدد الذين قتلوا من اليهود في هذه الحادثة ما بين ثلاثة آلاف إلى أربعة آلاف أو أكثر[٢٤] .

أما عن مدى تأثير قصيدة الإلبيري في إشعال هذه الثورة وما أدت إليه من نتائج ، فإن المصادر العربية المتقدمة ، مثل كتاب التبيان للأمير عبدالله بن بلقين (ت ٤٨٩) ، وكتاب الذخيرة لابن بسام (ت ٥٤٢) ، وكذلك الروايات اليهودية التي تحدثت عن مذبحة اليهود في غرناطة ، لم تشر إلى أبي إسحاق الإلبيري ، ولا إلى قصيدته ، ولم توردها ضمن الأسباب التي أدت إلى الثورة[٢٥] . أما المؤرخون المتأخرون مثل : ابن سعيد المغربي[٢٦] (ت ٦٨٥)، ولسان الدين بن الخطيب[٢٧] (ت ٧٧٦)، وابن مرزوق[٢٨] (ت ٧٨١)، والمقري[٢٩] (ت ١٠٤١) فقد أشاروا إلى أن هذه القصيدة كان لها تأثير مهم في

دفع أهل غرناطة إلى الثورة على ابن النغرلة وأبناء جنسه ، وفيما نتج عن ذلك من أحداث . وقد ظفرت القصيدة بعناية عدد من مشاهير المستشرقين من بينهم المستشرق الهولندي دوزي الذي تحدث عنها في بحث له عن " أبي إسحاق الإلبيري ضد يهود غرناطة "[٣٠]، والمستشرق الأسباني إميليو غرسيه غومث في كتابه " مع شعراء الأندلس والمتنبي "[٣١]، وتحدث عنها أخيراً المستشرق برنارد لويس في كتابه " الإسلام في التاريخ "[٣٢] تحت عنوان " قصيدة ضد اليهود ". كما تحدث عن القصيدة أيضاً عدد من الدارسين العرب الذين تناولوا أبا إسحاق الإلبيري بالدراسة[٣٣]. وقد اختلفت آراء الدارسين المحدثين في الدور الذي لعبته هذه القصيدة في أحداث غرناطة تبعاً لاختلاف ميولهم ، وتفسيراتهم ، وتنوع مصادرهم . فالمستشرق إميليو غومث يطرح السؤال التالي : " هل كانت قصيدة أبي إسحاق السبب المباشر للثورة ؟ "[٣٤] ثم يجيب قائلاً : إن ذلك يمكن أن يفهم " من رواية ابن الخطيب ، ومن دراسات بعض الباحثين الأوربيين "[٣٥] أما هو نفسه فيرى أن القصيدة " لم تكن غير سبب واحد بين أسباب أخرى كثيرة تجمعت لتؤدي إلى الكارثة ، ولعلها ... كانت أشد من غيرها ، فيما يتصل بالتحريض والدعاية ، وهو ما يمكن أن نستخلصه من روايات عدد من المؤرخين الذين أوردوا الحادث دون أن يشيروا إلى أبي إسحاق "[٣٦]. ثم يضيف غومث بنبرة أعلى قائلاً : " ولا نعرف إلا في القليل النادر أن أبياتاً من الشعر لعبت دوراً سياسياً مباشراً في التاريخ السياسي لأمة من الأمم ، فكهربت العزائم ، ودفعت بها في سرعة خاطفة إلى إشعال الحرائق ، وشحذت السيوف للقتل ، كالدور الذي لعبته هذه القصيدة "[٣٧]. إن ما ذكره غومث من أن القصيدة لم تكن سوى سبب واحد من بين أسباب كثيرة هو

عين الصواب ، وهو ما تؤيده الوقائع التاريخية . ولكن أي هذه الأسباب كان أشد تأثيراً من غيره ؟ لقد أشار غومث إلى أن القصيدة ربما كانت أشد من غيرها ، فيما يتصل بالتحريض والدعاية ، ثم أومأ من طرف خفي إلى السبب الرئيس ولكنه لم يصرح به مع أنه ، فيما يبدو ، كان يعرف جميع تفاصيله ، لقد قال : " كان العرب والبربر في استياء بالغ من يوسف ابن نغرلة ، وينسبون إليه أقسى النوايا رعباً وسواء أكان ذلك ظناً أم حقاً فإن تأثيرها كان واضحاً على أية حال"[٣٨] ما هذه النوايا الموصوفة بأنها أقسى النوايا رعباً ؟ الذي يبدو أن غومث يشير إلى اتفاق الوزير ابن النغرلة مع ابن صمادح حاكم المرية على أن يسهل الوزير لابن صمادح السيطرة على غرناطة في مقابل أن يتخلى ابن صمادح للوزير ابن النغرلة عن المرية لكي يقيم بها دولة لليهود[٣٩] ، وقد انكشف هذا المخطط فيما بعد وأدى إلى ما أدى إليه من أحداث كما سبق أن ذكرنا .

ويتفق برنارد لويس مع غومث في أن القصيدة لم تكن السبب المباشر للثورة ، وأن ما قيل عن ذلك يمكن استبعاده على أنه نوع من المبالغة المفرطة ، ولكنه يفترض باطمئنان أن هذه القصيدة ، بما تضمنته من صرامة وإغراء صريح بالكراهية والحسد والعنف ، يمكن أن تكون قد ساعدت بقوة على تهيئة الطريق للثورة[٤٠] .

إن بعض الذين يرون أن القصيدة هي السبب المباشر للثورة ينطلقون ، فيما يبدو ، من قناعتهم بسلطة الشعر على الإنسان العربي، وتأثير التخييل عليه بحيث يدفعه إلى فعل الشيء أو الامتناع عن فعله ، من غير روية وفكر ، نتيجة لما يحدثه الشعر من انفعال لديه، كما يشير إلى ذلك النقاد[٤١] . وهذا أمر مستبعد بالنسبة لهذه القضية ؛ لأن المخاطبين بتلك القصيدة في المقام الأول هم زعماء

صنهاجة ، وهم من البربر الذين لم يعرف عنهم ، في ذلك الوقت بالذات ، أي اهتمام بالأدب مما اضطر معه بعض شعراء غرناطة ، في تلك الفترة ، إلى الرحيل عنها بحثاً عمن يقدر فنهم ويجزل لهم العطايا[٤٢] ، أو أن يتجهوا بمدحهم إلى الوزير ابن النغرلة كما فعل الشاعر المعروف بالمنفتل[٤٣] . وهذه القصيدة لم تشتهر وتؤثر في سامعيها نتيجة لعناصر فنية اشتملت عليها ، وإنما اشتهرت لكونها رصدت ، في قالب شعري يسهل استرجاعه ، أموراً عانى منها بالفعل مسلمو غرناطة . أما البعض الآخر ممن يرى أن القصيدة كانت هي السبب المباشر للثورة ، وهم الباحثون الأوربيون الذين أشار إليهم غومث[٤٤] ، فلعلهم قالوا بذلك صرفاً للنظر عن الأسباب الحقيقية للثورة على ابن النغرلة تعاطفاً منهم معه ومع أبناء جنسه ، واتهاماً منهم لأهل غرناطة بالانفعال والعدوانية بعد استماعهم إلى قصيدة قالها شاعر أندلسي يرميه بعض أولئك الباحثين بالتعصب .

ملحق

نص القصيدة (٤٥)

ألا قــل لصنهاجــة أجمعــين … بــدور الزمــان وأســد العريــن

لقــد زل ســيدكم زلــة … تقــر بهــا أعــين الشــامتين

تخــير كاتبــه كــافراً … ولــو شــاء كــان مــن المسلمين

فعــز اليهــود بــه وانتخــوا … وتــاهوا وكــانوا مــن الأرذلــين

ونــالوا منــاهم وجــازوا المــدى … فحــان الهــلاك ومــا يشــعرون

فكــم مســلم فــاضل قــانت … لأرذل قــرد مــن المشــركين

ومــا كــان ذلــك مــن ســعيهم … ولكــن منــا يقــوم المعــين

فهــلا اقتــدى فيهــم بــالألى … مــن القــادة الخــيرة المتقــين

وأنزلهــم حيــث يســتأهلون … وردهــم أســفل الســافلين

وطــافوا لدينــا بــأخراجهم … عليهــم صغــار وذل وهــون

وقمــوا المزابــل عــن خرقــة … ملونــة لدثــار الدفــين

ولم يســتخفوا بأعلامنــا … ولم يســتطيلوا علــى الصــالحين

ولا جالســوهم وهــم هجنــة … ولا واكلوهــم مــع الأقربــين

أبــاديس أنــت امــرؤ حــاذق … تصيــب بظنــك نفــس اليقــين

فكيــف اختفــت عنــك أعيــانهم … وفي الأرض تضــرب منهــا القــرون

وكيــف تحــب فــراخ الزنــا … وهــم بغضــوك إلى العــالمين

وكيــف يتــم لــك المرتقــى … إذا كنــت تبــني وهــم يهدمــون

وكيــف اســتنمت إلى فاســق … وقارنتــه وهــو بئــس القريــن

وقــد أنــزل الله في وحيــه … يحــذر مــن صحبــة الفاســقين

فــلا تتخــذ منهــم خادمــاً … وذرهــم إلى لعنــة اللاعنــين

فقد ضجت الأرض من فسقهم … وكــادت تميــد بنــا أجمعــين

تــأمل بعينيــك أقطارهــا … تجدهــم كلابــاً بهــا خاســئين

وكيــف انفــردت بتقريبهــم … وهــم في البــلاد مــن المبعديــن

علــى أنــك الملــك المرتضــى … ســليل الملــوك مــن الماجديــن

وأن لــك الســبق بــين الــورى … كمــا أنــت مــن جملــة الســابقين

وإنــي احتــللت بغرناطــة … فكنــت أراهــم بهــا عــابثين

وقد قسموها وأعمالها ... فمنهم بكل مكان لعين
وهم يقبضون جباياتها ... وهم يخضمون وهم يقضمون
وهم يلبسون رفيع الكسا ... وأنتم لأوضعها لابسون
وهم أمناكم على سركم ... وكيف يكون خؤون أمين ؟
ويأكل غيرهم درهماً ... فيقصى ، ويدنون إذ يأكلون
وقد ناهضوكم إلى ربكم ... فما تمنعون ولا تنكرون
وقد لابسوكم بأسحارهم ... فما تسمعون ولا تبصرون
وهم يذبحون بأسواقها ... وأنتم لإطريفهم آكلون
ورخم قردهم داره ... وأجرى إليها نمير العيون
وصارت حوائجنا عنده ... ونحن على بابه قائمون
ويضحك منا ومن ديننا ... فإنا إلى ربنا راجعون
ولو قلت في ماله إنه ... كمالك كنت من الصادقين
فبادر إلى ذبحه قربة ... وضح به فهو كبش سمين
ولا ترفع الضغط عن رهطه ... فقد كنزوا كل علق ثمين
وفرق عراهم وخذ مالهم ... فأنت أحق بما يجمعون
ولا تحسبن قتلهم غدرة ... بل الغدر في تركهم يعبثون
وقد نكثوا عهدنا عندهم ... فكيف تلام على الناكثين
وكيف تكون لهم ذمة ... ونحن خمول وهم ظاهرون
ونحن الأذلة من بينهم ... كأنا أسأنا وهم محسنون
فلا ترض فينا بأفعالهم ... فأنت رهين بما يفعلون
وراقب إلهك في حزبه ... فحزب الإله هم الغالبون

الهوامش

* دراسة ساهم بها كاتبها في أعمال (المؤتمر الدولي الرابع للحضارة الأندلسية) الذي عقد في كلية الآداب بجامعة القاهرة في الفترة من ٣ - ٦ مارس ١٩٩٨ .

١ - انظر في ترجمة أبي إسحاق الإلبيري وأخباره :

ابن سعيد المغربي ، المغرب في حلى المغرب ، تحقيق د. شوقي ضيف (القاهرة ، دار المعارف الطبعة الثانية ، بلا تاريخ) ج ٢ ، ص ١٣٢ - ١٣٣ . شوقي ضيف ، عصر الدول والإمارات : الأندلس ، (القاهرة ، دار المعارف ، بلا تاريخ) ص ٢٢٥ - ٢٢٧ ، ٣٥٣ - ٣٥٦ . عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي (بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤) ج ٤، ص ٥٧٢ . ديوان أبي إسحاق الإلبيري ، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، (بيروت ودمشق ، دار الفكر المعاصر ، ودار الفكر ، الطبعة الأولى ١٤١١هـ/١٩٩١) مقدمة المحقق ص ٧ - ١٨. إميليو غرسية غومث ، مع شعراء الأندلس والمتنبي ، تعريب الدكتور الطاهر أحمد مكي (القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨) ص ٨٩ - ١٢٧ .

٢ - عبد الله بن بلقين ، مذكرات الأمير عبد الله المسماة بكتاب " التبيان " تحقيق ، ليفي بروفنسال، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٥) ص ص ٥٠ - ٥٥ ، لسان الدين ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة ، تحقيق ، محمد عبدالله عنان ، (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣) ج ١ ، ص ٤٣٩ - ٤٤٠ . لسان الدين ابن الخطيب ، تاريخ أسبانية الإسلامية أو كتاب أعمال الأعلام ، تحقيق وتعليق إ. ليفي بروفنسال (بيروت ، دار المكشوف، الطبعة الثانية ، ١٩٥٦)، ص ٢٣٠ . ابن عذاري المراكشي ، البيان المغرب ، تحقيق ج. س. كولان ، وإ. ليفي بروفنسال ، (بيروت ، دار الثقافة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠) ج ٣ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٦ . شوقي ضيف ، عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ - ٢٢٧ .

٣ - مذكرات الأمير عبدالله ، ص ٣١ - ٣٢ ، ٣٨ ، ٤٨ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٣٧ - ٤٣٩ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ، ٨٩ - ٩٠ .

٤ - مذكرات الأمير عبدالله ، ص ٣٩ - ٤٢ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ . البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٣٤ ، ٤٤٠ ، عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ . تاريخ الأدب العربي ، ج ٤ ، ص ٥٧٢ . محمد عبدالله عنان ، دول الطوائف ، (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٩/١٩٦٩) ص ، ١٣٤ .

٥ - مذكرات الأمير عبدالله ، ص ٤٦ - ٤٨ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٤ - ١٣٥ .

٦ - البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ . وانظر أيضاً : مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٠

– ٥٣ ، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، (ليبيا – تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٣٩٨/١٩٧٨)، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٧ – ٧٦٩ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٥ ، ١٣٧ .

٧ – الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٨ .

٨ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٢ – ٥٣ .

٩ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٤٨ . الذخيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٦ . المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٤٤ ويلاحظ أن ابن سعيد المغربي قد نسب هذه الصفات إلى اسماعيل بن النغرلة بينما هي عند المحققين صفات لابنه يوسف .

١٠ – المغرب في حلى المغرب ، ص ٢ ، ص ١١٤ .

١١ – أبو محمد علي بن أحمد بن حزم ، الرد على ابن النغرلة اليهودي ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، (القاهرة ، مكتبة دار العروبة ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠) ص ٤٦ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ، ١١٣ .

١٢ – عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٣٥٣ . ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي ، (دار الفكر المعاصر)، مقدمة المحقق ، ص ٩ ، ١١ . وانظر أيضاً : ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي ، تحقيق محمد رضوان الداية (دمشق ، دار قتيبة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١) ص ١٠٢ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٤ – ٩٥ .

١٣ – ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ١٠٢ ، ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار الفكر المعاصر) ص ٩ . عصر الدولة والامارات : الأندلس ، ص ٣٥٣ – ٣٥٤ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٥ .

١٤ – المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ .

١٥ – المصدر نفسه ص ١٣٢ – ١٣٣ . ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٦٢ .

١٦ – ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٨٩ – ٩٢ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ – ٢٣٣ . المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ – ١٣٣ . الإحاطة ، ج ٤ ، ص ٤٤٠ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٧ – ٩٨ . عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٣٥٤ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٥ – ١٣٦ .

١٧ – ديوان أبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٨٩ – ٩٢ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ – ٢٣٣ . وانظر : مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ١٠٦ .

١٨ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٣٨ ، ٤٢ ، ٥٣ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣٠ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٣ ، ١٣٤ – ١٣٥ .

١٩ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٤٢ ، ٥١ ، ٥٥ . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٩ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٧ .

٢٠ – المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ – ١٣٣ . أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ ، ٢٣٣ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٨ . عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٦ ، ٣٥٤ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٥ .

٢١ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٤ . البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٦ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٧ .

٢٢ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٤ . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٨ – ٧٦٩ .

٢٣ – مذكرات الأمير عبد الله ، ص ٥٤ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٧ .

٢٤ – الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٦٩ . البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ، ٢٦٦ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . أحمد بن محمد المقري ، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق ، د. إحسان عباس ، (بيروت ، دار صادر ، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨)، ج ٤ ، ص ٣٢٢ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٨ . دول الطوائف ، ص ، ١٣٧ .

٢٥ – انظر : Islam in History, Bernard Lewis (London, Alcove Press Limited, 1973) pp 163, 322.

٢٦ – انظر : المغرب في حلى المغرب ، ج ٢ ، ص ١٣٢ – ١٣٣ .

٢٧ – انظر : أعمال الأعلام ، ص ٢٣١ ، ٢٣٣ . الإحاطة ، ج ١ ، ص ٤٤٠ . وانظر أيضاً : مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ١٢٢ ، الهامش رقم ٢٨ فقد ورد فيه ما يلي : " ونص عبارة ابن الخطيب هناك : وكان مهلك هذا اليهودي بسبب شعر حفظ عنه ، يحرض صنهاجة عليه ".

٢٨ – انظر : أحمد مختار العبادي ، دراسات في تاريخ المغرب والأندلس ، (الأسكندرية ، مؤسسة شباب الجامعة ، بلا تاريخ) ص ٢١١ .

٢٩ – نفح الطيب ، ج ٤ ، ص ٣٢٢ .

٣٠ – انظر : مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٢ .

٣١ – مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ٨٩ – ٩٨ ، ١٠٥ – ١٠٦ .

٣٢ – Islam in History, pp 158 - 165 .

٣٣ – انظر مثلاً : شوقي ضيف : عصر الدول والإمارات : الأندلس ، ص ٢٢٥ – ٢٢٧ ، ٣٥٣ – ٣٥٤ . عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي ، ج ٤ ، ص ٥٧٢ – ٥٧٥ .

٣٤ – مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ٩٨ .

٣٥ – المرجع نفسه .

٣٦ – المرجع نفسه .

٣٧ – المرجع نفسه ، ص ١٠٥ .

٣٨ – المرجع نفسه ، ص ٩٧ – ٩٨ .

٣٩ – البيان المغرب ، ج ٣ ، ص ٢٦٥ – ٢٦٦ .

٤٠ – Islam In History, p. 163 .

٤١ – انظر مثلاً : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة (بيروت ، دار الغرب الإسلامي) ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١) ص ، ٧١ ، ٨٥ .

٤٢ – مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩١ – ٩٢ .

٤٣ – الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، ج ٢ ، ص ٧٥٤ ، ٧٦١ – ٧٦٥ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩١ .

٤٤ – مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ٩٢ ، ٩٨ ، ١١٣ – ١١٤ وانظر أيضاً : Islam In History, pp 159, 320, 322 - 323 .

٤٥ – انظر القصيدة في : ديوان إبي إسحاق الإلبيري (دار قتيبة) ص ٨٩ – ٩٢ . أعمال الأعلام ص ٢٣١ – ٢٣٣ . مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ص ١٢٥ – ١٢٧ .

رؤى العرب القدماء حول النص



معجب العدواني

عرف العرب القدماء ظاهرة تداخل الكلام وتشعبه ، التي تفتح الطريق أمام احتذاء بعض الشعراء مسار الآخرين ، وقد تجلّت عناية قدماء النقاد العرب بتلك الظاهرة النصيّة المتشعبة عبر آراء نظرية كثيرة ومتعددة . لكن العناية بهذه الظاهرة على المستوى النقدي قد شابها في أغلب الأحيان نظرة جزئية توسلت إلى أن تفتش في جزئيات النصوص وتبتسر بعضها ، كما ترمي إلى محاولة التوصل إلى النص الأساس الذي انبثق منه بنيان النص الجديد . ولذا فإن هذا العرض الموجز لتلك الجهود العربية القديمة التي اهتمت بتداخلات النصوص في الثقافة العربية ؛ لا يعد قائماً مقام (التناصيّة : Intertextuality) في النقد الغربي ، كما لا يفي بتشكيل نظرية حديثة في هذا الإطار .

ولا يهدف تناولنا هذا إلى الوصل بين متباعدين يشكلان سياقين ثقافيين ، لكنه يرمي أولاً إلى التعرف على بعض تلك الإشارات النقدية المتميزة التي حفل بها تراثنا العربي بوصفها منطلقاً مهماً يتم الاستئناس به أولياً ، كما يمكن تفعيله وتنميته والتقدم به إلى فضاءات أوسع .

لهذا كان لابد لمن يدرس المفهوم أن يجد نفسه متصلاً بالسياق الثقافي العربي ولاسيما أن هذا السياق يحمل أفكاراً نصية مهمة ، يمكن أن تتسم بمنهجية متمرسة في الكشف عن النص .

لقد سعى العرب الأوائل إلى وضع قواعد نصية يتمكن النص من اقتفائها والاهتداء بهديها ، وذلك عن طريق الاهتمام بتشكيل النماذج[1] في الشعر أو النثر . ولعل السعي الحثيث وراء نص بدئي يمكن وصفه بالنص (الجنيني) والإغراق في تحديده ؛ كان له دوره في عدم الدقة في ضبط تلك العلاقات القائمة بين النصوص .

ولذا كان من المعتاد أن يتفاخر النقاد العرب القدماء بمعرفة ذلك النص والكشف عنه عبر طريقتي الحفظ أو السماع ، فهذا " ابن الأثير " يسعد بتنبيه جمهور المتلقين حول شعر " ابن الخياط " معتمداً على حفظه لشعر المتنبي (وكنت سافرت إلى الشام في سنة سبع وثمانين وخمسمائة ، ودخلت مدينة دمشق ؛ فوجدت جماعة من أدبائها يلهجون ببيت من شعر ابن الخياط في قصيدة له أولها :

خذا من صبا نجد أماناً ، ويزعمون أنه من المعاني الغريبة ، وهو :

أغار إذا آنست في الحي أنه حذاراً عليه أن تكون لحبه

فقلت لهم : هذا البيت مأخوذ من شعر أبي الطيّب المتنبي في قوله :

لو قلت للدنف المشوق فديته مما به لأغرته بفدائه

وقول أبي الطيب أدق معنى ، وإن كان قول ابن الخياط أرق لفظاً ، ثم إني وقفتهم مواضع كثيرة من شعر ابن الخياط قد أخذها من شعر المتنبي[2] .

ولذلك سنوجز هنا تلك الآراء النقدية التي تناولت موضوع النص علاقات وإنتاجاً ، في ثلاث دوائر نصية متداخلة ، تشكل في

مجموعها كلاً واحداً ، إلا أن إغراء تصنيفها قد أملاها على النحو التالي :

* دائرة الشكل .

* دائرة المضمون .

* دائرة الثقافة .

ومع تداخل هذه الدوائر فيما بينها ، إلا أن هذا التقسيم يرمي إلى محاولة مبدئية إلى ضبط تلك الدراسات في إطار مستويات أسست بشكل أقرب إلى البناء الهرمي .



* دائرة الشكل

يتجلى هذا المستوى في الأدب العربي في أدق صوره عبر بنية الإيقاع من خلال تقنين " الخليل بن أحمد الفراهيدي " لخمسة عشر بحراً شعرياً ، إلى جانب ما استدركه تلميذه الأخفش وأضافه إلى العروض الخليلية . وهذا التقنين جعل الشعر العربي يدور في إطار تلك الأوزان الشعرية ، لكن العرب لم يركزوا على ذلك التتبع للأوزان الشعرية إلا في حالة التزام النص (ب) بقافية ووزن النص السابق (أ) ، وقد أطلق على هذا (المعارضة الصريحة)[٣] ، وهي تمثل أعلى درجات التعالق بين نصين ، ويكمن تعريفها بأنها اتباع نص لنص آخر في موضوعه وقوالبه الشكلية ، ليصبح التعريف الأدق للمعارضة (أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة القديمة في وزنها وقافيتها)[٤] .

وقد أقره " أبو هلال العسكري " وأجازه ، وعد تلك

القوالب أنموذجاً يهتدى به ، وذلك بقوله : (ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ، والصب على قوالب من سبقهم)[5].

لكن " ابن خلدون " رمى إلى بلورة مفهوم القالب أو المنوال الذي يبنى عليه الشعر أو ينسج عليه الكلام ، عبر التأسيس له ونفي ما عداه ، فقال : (فإن خرج عن القالب في بنائه ، أو عن المنوال في نسجه كان فاسداً)[6].

وقد تكون جنينية الإيقاع داخل النص نفسه ، أي تناصية داخلية جزئية ، بأن يعود القالب الجزئي إلى الظهور في النص بتكراره، كما في الترصيع الذي يحكمه إيقاع الجملة الأولى من النثر ، أو الشطر الأول من الشعر ، وهو الذي عرفه " ابن الأثير " (وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلى مثل ما في الجانب الآخر ، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع ، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية)[7] ، ومنه قول الشاعر :

فمكارم أوليتها متبرعاً   وجرائم ألفيتها متورعا

كما استشهد في النثر بقول الحريري في مقاماته (فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه)[8].

وعلى ذلك يكون الإرصاد أيضاً مظهراً شكلياً جزئياً يبنى عليه النص ، فهو (أن يبني الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له أي أعدها في نفسه ، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي به في قافيته)[9].

وهو يأتي في النثر كما ورد في القرآن الكريم (وما كان

الناس إلا أمة واحدة فاختلفوا ولولا كلمة سبقت من ربك لقضي بينهم فيما كانوا فيه يختلفون)[١٠].

والتوشيح أن يضيف الشاعر إلى القافية الأولى للبيت كالوشاح (وكذلك يجري الأمر في الفقرتين من الكلام المنثور ؛ فإن كل فقرة منها تصاغ من سجعتين)[١١]، ويمثل " ابن الأثير " لذلك بقول الشاعر :

اسلم ودمت على الحوادث مارسا	ركناً ثبير ، أو هضاب حراء
ونل المراد ممكناً منه على	رغم الدهور ، وفز بطول بقاء[١١]

ويتجلى هنا ذلك التدرج في التعامل الجزئي المغرق داخل النص عند نقادنا القدماء ، معتمدين على مظاهر البنية الإيقاعية ، حيث البدء بالإرصاد والترصيع وغيرها من عناصر البديع ، أما المعارضة فتغلب عليه الشمولية وهي أكثر وضوحاً في تداخلات البنية الإيقاعية .

* دائرة المضمون

يشكل هذا المستوى دائرة نصية اتسع نطاقها في دراسات الأقدمين ، وانبجست عنها شظايا لأحكام نقدية هامة تعددت بتعدد الموضوعات التي تناولها نقاد الأدب ، وإن اتفقت الأحكام النقدية على أن النص مسبوك من عدة نصوص .

إلا أن عدم استثمار هذه النظرة نقدياً في تحليل النص قد أوجد تأخراً في استثمار مفاهيم تناصية ، فقد اهتمت بالتركيز على الذوات ، ولذا فإننا سوف نركز جهدنا في حصر تلك الأحكام التي عالجت ضمن هذه الدائرة بعض المفاهيم النقدية .

ففي خضم تلك الدراسات النقدية التي اهتمت بالسرقات الشعرية ؛ أنتج العديد من المفاهيم النقدية التي حاولت التفريق بين السرقة والاحتذاء ، مع أن بعض تلك الدراسات قد جمع المفهومين في إطار واحد ، ومن تلك المفاهيم ما أطلق عليه هؤلاء النقاد (تداول المعاني المشتركة) .

ومما يفصح عن إجماعهم على أن هناك موضوعات شائعة وأفكاراً مشتركة بين المبدعين ، وهي مجال للأخذ والتداول بينهم ، ما أشار إليهم " الجاحظ " بقوله : (والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني)[١٣] .

كما أثبت هذه المقولة " أبو هلال العسكري " حين قال : (ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم)[١٤] ، ويؤكد " العسكري " مقولته تلك باستشهاده بما قال الإمام " علي بن أبي طالب " (لولا أن الكلام يعاد لنفد) .

ولعل ذلك ما دفع " الآمدي " إلى أن يستثمر مقولة المعاني الشائعة والجارية مجرى الأمثال وذلك بتطبيقها في آرائه النقدية حين أراد الرد على" أبي الضياء بشر بن تميم " الذي اتهم البحتري بسرقة قول أبي تمام :

جرى الجود مجرى النوم منه فلم يكن   بغير سماح أو طعان بحالم

وذلك في البيت الذي قال فيه البحتري :

ويبيت يحلم بالمكارم والعلى   حتى يكون المجد جل منامه

لهذا فحين يعلل الآمدي ذلك فإنه يستند إلى مقولة شيوع المعاني واشتراكها وذهابها مذهب الأمثال ، يقول : (وهذا الكلام

موجود في عادات الناس ومعروف في كلامهم ، وجار كالمثل على ألسنتهم بأن يقولوا لمن أحب شيئاً أو استكثر منه : فلان لا يحلم إلا بالطعام ، فلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وجده بها ، وهذا الزنجي ما حلمه ، إلا بالتمر ، ولا يقال لمن كانت هذه سبيله : سرق ، وإنما يقال له : اتفاق ، فإن كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر فاحتذاه ، فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله ، لأنه أخذه أخذ سرقة)[١٥].

ومثل ذلك دعوة أولئك النقاد إلى إضفاء مستويات في تقسيم المعاني المأخوذة حتى تتم عملية ضبط السرقات ، فالمثال هو النص الأقدم (الأول) ، وينعكس مدى نجاح الشاعر في المزاوجة بين التقليد والتجديد ، فقد أطلق " العسكري " على أحد أبوابه " حسن الأخذ وقبحه " حيث يقسم المعاني إلى قسمين (ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدى به فيه ، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها ، وهذا الضرب ربما يقع عند الخطوب الحادثة، وينبه له عند الأمور النازلة الطارئة ، والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط)[١٦].

ومع اختلاف ظروف الاتجاهات النقدية وملابساتها المختلفة والمتغيرة ، إلا أننا بعودتنا إلى تعريف " عبدالقاهر الجرجاني " للإحتذاء نجده يقول (أن يبتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك (الأسلوب) فيجيء به في شعره ، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على منال نعل قد قطعها صاحبها ، فيقال : (قد احتذى على مثاله)[١٧] ، لكن ذلك العمل قد يصل إلى مرتبة رذيلة وسخيفة إذا

(عمد عامد إلى بيت شعر فوضع مكان كل لفظة لفظاً في معناه كمثل أن يقول في قوله :

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي
ذر المآثر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

لم يجعلوا ذلك " احتذاء " ولم يؤهلوا صاحبه لأن يسموه "محتذياً "، ولكن يسمون هذا الصنيع " سلخاً " ويرذلونه ويسخفون المتعاطي له)[١٨].

وقد قسم " ضياء الدين بن الأثير " السلخ إلى اثني عشر ضرباً : (وأما السلخ فإنه ينقسم إلى اثني عشر ضرباً ، وهذا تقسيم أوجبته القسمة ، وإذا تأملته علمت أنه لم يبق شيء خارج عنه)[١٩].

وفي غمار تلك الآراء النقدية المتعددة لابد لنا من الاستئناس برأي قريب من ذلك لـ " القاضي علي الجرجاني " حين يعرض للمعاني التي يختلف تناولها من مبدع لآخر ؛ فيقول : (وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصيغة الشعر فتشترك الجماعة بالشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع)[٢٠].

ومع ذلك تجد تلك الأصوات التي سبقت لم تحاول أن تقلل من أهمية دور المبدع كمنتج للمعاني الجديدة عبر المعاني القديمة التي استهلكها الأوائل ، فالشاعر الحاذق هو من يجيد الانزياح عن طريق مستهلكة (إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه ، وعن وزنه ونظمه ، وعن رويه وقافيته)[٢١].

إن اختلاف طرق التناول للمعاني المشتركة التي يعرفها الجميع جعل قدماء النقاد العرب يحرصون على تلك التقسيمات العديدة والضرورية لتحديد المنتج النصي ونوعه ، الذي يختلف من مبدع لآخر ، فالمبدع قادر على سبك تلك المعاني بطريقة مبتكرة وتقديمها للمتلقي .

وفي قاعدة نقدية قد توصل ما سبقت الإشارة إليه ، وتشي بدور فعال لمنتج النص ، يقول " ابن طباطبا العلوي " : (فإذا أبرز الصائغ ما صاغه التبس الأمر في المصوغ ، وفي المصبوغ على رائيهما ، فكذلك المعاني وأخذها ، واستعمالها في الأشعار وعلى اختلاف فنون القول فيها)[٢٢] .

وفي تقسيم " حازم القرطاجني " للمعاني دليل على تلك الدقة في التعامل مع الأحكام النقدية فمنها معان كثيرة شائعة ، ومعان أقرب إلى القليل ، ومعان نادرة وعديمة النظير وهو يرى الأول (لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه ، ومن أبرز المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى ، فقد قاسم الأول الفضل)[٢٣] .

ولهذا فقد حرص هؤلاء النقاد القدماء أن يوجدوا مفهوماً نقدياً آخر يحل إشكال المعاني المشتركة ؛ وهو ما اصطلحوا عليه بـ (توارد الخواطر) محاولين بذلك أن يخرجوا من أزمة السرقات التي أثيرت حول بعض الشعراء عبر استثمار دقيق لهذا المفهوم . يقول "أبو هلال العسكري " عن ذلك التوارد (وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة)[٢٤] .

ولعل العسكري هنا يحيل ذلك التوارد إلى أثر البيئة والمجتمع في تكوين الثقافة ، ودورها في تشكيل الإبداع الجماعي .

وربما سمح ذلك للجرجاني أن يؤسّس لذلك المفهوم عند من وليه من النقاد بإشارته إلى ذلك (ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد منه قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً كالتوارد)[٢٥] ، لذلك لم تخل آراء النقاد المتأخرين بعدهم من الإشارة إلى ذلك وتلمسه ؛ (وصح عندي توارد الخواطر ، وتشاركها في المعاني)[٢٦] . ولهذا كله ينبغي ألا يلام متأخر في ذلك (فربما وقع هذا من غير ابتداء ، فيظن صاحبه أنه اخترعه)[٢٧] .

وقد كانت إشارة " ابن الأثير " إلى التوارد في الخواطر في مطلع حديثه عن السرقات الشعرية تساوي بين المبدعين المتقدمين والمتأخرين ، وتسهم في إلغاء مفهوم (مثالية النص) حين يقول (إن باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة ، ومن الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له ؟ إلا أن المعاني ما يتساوى الشعراء فيه ، ولا يطلق عليه اسم الابتداع لأول قبل آخر ، لأن الخواطر تأتي من غير حاجة إلى اتباع الآخر الأول)[٢٨] .

وعلى ذلك فلاريب أن نجد لدى أغلب هؤلاء تراجعاً – يبدو غير دائم – عن الحكم بالسرقة بعد فحصهم لتلك التداخلات المعقدة التي تسهم في إنتاج النص وبلورته ، وإن طالب بعض هؤلاء النقاد بعدم التسرع في إصدار الأحكام بالسرق : (وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق حكماً حتماً)[٢٩] .

واجترح بعضهم حلاً نقدياً أمثل يتبنى الوسطية بأن يقول : (قال فلان : كذا ، وقد سبقه إليه فلان ، فقال : كذا)[٣٠] .

أما الآمدي فقد استثنى السرقات من المساوىء ، يقول : (وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوىء هذين

الشاعرين ؛ لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشعراء ، وخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر)[٣١] ، ولا عجب أن يعد هذا المبحث عندهم مؤطراً بإطار الثقافة ، حين يقول " ابن رشيق " في ذلك : (وهذا باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه)[٣٢] .

* دائرة الثقافة

يمكن أن تقسم هذه الدائرة إلى ثلاثة مستويات نصية هي :

١) التأويل النصي .

٢) البنيات النصية الجزئية .

٣) إنتاج النص .

في المستوى الأول (التأويل النصي) يهتم النقد العربي بجذور اللفظ الضاربة في القدم ؛ حيث يتجاوز التعامل مع الشكل كمستوى سطحي إلى مستوى البنية العميقة للفظة وارتكازها على حقل دلالي تتجاوز به العديد من الدلالات التي قد تصل إلى التضاد .

وقد تم تعليق هذا المستوى بالدائرة الثقافية كونه يضرب بجذوره في أبعادها ، ولهذا يأتي الشكل محملاً بالكثير من الدلالات ، ويأخذ أوضاعاً متعددة بحسب العلم أو الحقل الذي ورد فيه . ولقد وجد مفسرو القرآن الكريم الحاجة ماسة إلى الانتقال من التفسير المعجمي إلى التأويل النصي الذي يعتمد على انبثاقات الشكل في كل مستوياته ابتداء من الأصوات وانتهاء بالتركيب . إلى جانب تداول

النصوص الموازية التي تصل النص القرآني بغيره حيث تتعدد وتدعم وجهات النظر في التفسير على اختلاف مذاهبه . ومن أمثلة تلك العناية بالتأويل النصي كتاب " ابن قتيبة " الذي بعنوان (تأويل مشكل القرآن)؛ حيث يسعى فيه إلى تجاوز درجة التفسير إلى درجة التأويل ، دفعه إلى ذلك رغبته في الدفاع عن القرآن(٣٣).

أما (البنيات النصيّة الجزئية المضمّنة) فقد درسها علماء البيان داخل النصوص ، وحددوا لذلك مصطلحات توحي بالتداخل النصي ورغبوا في ذلك ، ودعوا إليه (وقد تسمي استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك ، أو إدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك تضميناً وهذا حسن)(٣٤).

ويزيد " ابن رشيق " على وصف التضمين فيخصص له باباً ويعرفه بقوله : (وهو قصدك إلى البيت من الشعر أو التقسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل)(٣٥).

ويتدرج " ابن الأثير " من النظري إلى التطبيقي حيث يورد تطبيقاً مبسطاً لأحد نصوصه المتداخلة مع نصوص أخرى ، وهي ممارسة طالما اهتم بها " ابن الأثير " كما أشرنا آنفاً ، فيقول : (ومن ذلك ما ذكرته في ذم بعض البلاد الوخمة ، فقلت : ومن صفاتها أنها مدرة مستوبلة الطينة ، مجموعاً لها بين حر مكة ولأواء المدينة ، إلا أنها لم يأمن حرمها في الخطفة ، ولا نقلت حماها إلى الجحفة)(٣٦)، ثم يعود " ابن الأثير " إلى قراءة نصه نقدياً عبر اعتماد على تلك البنيات النصية الجزئية ، وفي تلك القراءة محاولة من الناقد في ربط نصه بتلك الأصول حيث تستمد منها شرعية الوجود والبناء . فيرى هذه الكلمات القصار تضم آية من القرآن ، وخبرين من الأخبار النبوية ،

فالآية من سورة " العنكبوت "، وهي قوله تعالى (أولم يـروا أنـا جعلنـا حرماً آمناً ويتخطف الناس من حولهم) وهذا موضع يختص بالأخبار لا بالآيـات ، غـير أن الآيـة جـاءت ضمنـاً وتبعـاً ، وأمـا مـا تضمـه مـن الحديث فالأول منهما قوله صلى الله عليه وسلم (من صـبر علـى حـر مكة ولأواء المدينة ضمنت له على الله الجنة) وأما الثاني فقولـه صلـى الله عليه وسلم في دعائه للمدينة : اللهم حببها إلينا كما حببـت إلينـا مكة وانقل حماها إلى الجحفة)[٣٧].

ومما عني به العرب مفهوم (نظم المنثـور ونـثر المنظـوم) حيـث يبدو الوعي بأهمية البعـث الجديـد لآثـار النـص وارداً في ثنايـا الفكـر النقدي العربي ، فنجد " ابن طباطبا العلوي " يصور تلـك التحـولات للبنية النصيّة بقوله (وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام وفي الخطب والرسائل والأمثال ، فتناوله فجعله شعراً كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضـة المصوغـين فيعيـد صياغتهما)[٣٨].

أما المستوى الثالث والأهم في دائرة الثقافة فيتصل بـ (إنتـاج النص) وهو ما أطلـق عليـه (ثقافـة المبـدع) ، حيـث لم يغفـل القدمـاء تكوين المبدع الثقافي والفلسـفي ، والـذي يؤسـس رؤيـة شـعرية لـه ، ولعل احتفاءهم بهذا المفهوم يسهم في إلغاء مفهـوم (شـياطين الشـعر) ويقوضه[٣٩]. وهي تلك الرؤية التي تتردد في المخيـال الشـعبي للعـرب القدماء . ويتم تقويض هذا المفهوم عبر إسناد القدرة على الإبداع إلى ثقافة يمتلكها المبدع لا شيطان شعر يعتريه .

وترتكـز تلـك الثقافـة المنتجـة للنـص علـى الحفـظ والروايـة كمصدرين يعتد بهما لدى المبدع ، وتفتح له سبيل إنتاجيـة النـص .

يرى " الآمـدي " أن كثرة المحفوظ لـدى الشاعر ، وروايته الشعر القديم تـترك آثاراً نصية لـدى الشـاعر . واتخذ مـن شعر أبي تمام أنموذجاً: (كان أبو تمام مشـهوراً بالشعر مشغوفاً بـه ، مشغولاً مـدة عمره بتخيره ودراسته .... وهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر وأنه اشتغل به وجعله وكده ، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه ، فإنه ما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه ، ولهذا أقول : إن الذي خفي مـن سـرقاته أكثر مما قـام منها على كثرتها)[٤٠].

وقد حرص هؤلاء أن يتأمل الشاعر طرق من سبقوه ، وذلـك حتى تطبع في ذهنـه ، ويتـأثر بهـا ، ولهـذا يضـع بعضهـم إرشـادات وخطوات يأمل أن يقتدي بها الشاعر ، وهو بذلك يجدد أثر الثقافة في إنتاج الشعر وانتمائه إليها ، فيوصي " ابن طباطبا العلوي " كل شاعر (أن يديم النظر في الأشـعار – الـتي قـد اخترناهـا – لتلصـق معانيهـا، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج مما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جاريـة مـن شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة)[٤١].

ولعل هذا النـص يوحي بتلـك الجـذور القويـة الـتي تتشـعب داخل النص الأدبي شعراً أو نثراً ، وهذا ما عاد به " ابن طباطبـا " إلى تقريره في النثر حيث يورد ما حكاه " خالد بن عبدالله القسري " حين قال : (حفظني أبي ألف خطبة ، ثم قال لي : تناسها ، فتناسيتها ، فلـم أرد شيئاً من الكلام إلا سهل علي)[٤٢].

أما " ابـن رشيق " فقـد دعـا إلى أن يوسـع الشـاعر ثقافتـه ، ووضح أهميـة روايـة الشعر في الإنتـاج الشـعري ، فخصـص بابـاً في كتابه (العمدة) أطلـق عليـه .. (بـاب في أدب الشـاعر) ؛ وكـان مـن الآراء النقدية الـتي أكـد فيهـا علـى أهميـة الحفـظ والروايـة في أدب الشاعر : (وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ، ومعرفـة أنسـاب وأيـام العرب ، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده مـن ذكـر الآثـار ، وضـرب الأمثال ، وليعلق بنفسه بعد أنفاسهم ، ويقوي طبعه بقـوة أطبـاعهم ، فقد وجدنا الشـاعر مـن المطبوعـين المتقدمـين يفضـل أصحابـه بروايـة الشعر ، ومعرفة الأخبار والتلمـذة لمن فوقـه مـن الشـعراء فقـال هـو الرواية يريد أنه إذا روى استفحل)[٤٣] ، فالروايـة عـامل تسـتند إليـه صنعة الشعر ، وأداة من أدواته التي يجب أن يستحضرها الشاعر قبـل أن يستعد للنظم ، ولذا كان من شـروط " ابـن طباطبـا " الـتي ينبغـي توافرها في المبدع (التوسع في علـم اللغة ، والبراعـة في فهـم الإعـراب والرواية لفنون الآداب)[٤٤] .

ويبـالغ بعـض النقـاد في تفريـع الأمـر وتقسـيمه ، فيشـير إلى انقسام الطرق في تعلم الكتابـة إلى ثـلاث شـعب ويقـرر جـدوى كـل شعبة منها ؛ (الأولى : أن يتصفـح الكـاتب كتابـة المتقدمـين ، ويطلـع على أوضاعهم ، في استعمال الألفاظ والمعـاني ، ثـم يحـذو حذوهـم ، وهذه أدنى الطبقـات عنـدي .. الثانيـة : أن يصـرف همـه إلى حفـظ القرآن الكريم ، وكثير من الأخبار النبوية ، وعدة من دواوين فحـول الشعراء ... ثـم يـأخذ في الاقتبـاس مـن هـذه الثلاثـة أعـني القـرآن ، والأخبار البنبوية ، والأشعار)[٤٥] .

وتترك تلك الشعب السابقة آثاراً نصية في نـص منتـج مولـود حديثاً ، ولهذا نجد الإصـرار علـى أهميـة الحفـظ كوسيلة متواتـرة في

الأدب العربي : (من أحب أن يكون كاتباً أو كان عنده طبع مجيب ، فعليه بحفظ الدواوين ، ذوات العدد ، ولا يقنع بالقليل من ذلك ، ثم يأخذ في نثر الشعر من محفوظاته)[٤٦].

وفي " المقدمة " لابن خلدون تتبلور تلك الأفكار السابقة ، وتتجلى بصورة أكثر دقة ، حيث يصدر آراء نقدية هامة تتسم بالجدة، فقد أكّد مفهوم (ثقافة الشاعر) ؛ ورأى أن اللسان لا يقوم إلا بالصناعة والتدريب ، وقد خصص فصلاً سماه (في صناعة الشعر وتعلمه) ؛ كان من أبرز آرائه فيه : (والملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة)[٤٧]. ولذا فهو يشترط لنمو تلك الملكات اللسانية (الارتياض في كلامهم حتى يحصل شبه في تلك الملكة)[٤٨]. كما يحدد المنوال أو القالب كأساس تنبني عليه لحمة النص ، ويحدد المادة التي توضع في القالب ، أو المنوال (إن المحصل لهذه القوالب ؛ إنما هو حفظ أشعار العرب وكلامهم ، وهذه القوالب كما تكون في المنظوم ، تكون في المنثور)[٤٩].

ويعيد " ابن خلدون " مقولته تلك في أكثر من موضع (ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد في ذهنه من القوالب المعينة الشخصية قالب كلي مطلق ، يحذو حذوه في التأليف كما يحذو البناء على القالب ، والنساج على المنوال)[٥٠]. لكنه اشترط لذلك الحفظ أن (يتخير المحفوظ في الحر النقي الكثير الأساليب)[٥١]، ثم اشترط النسيان لذلك المحفوظ من النصوص ، لتبقى آثارها المدخل الرئيس لدائرة الإبداع (وربما يقال : إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الظاهرة الحرفية ؛ إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها)[٥٢].

لقد قدر " ابن خلدون " أهمية المحفوظ وجودته ، ودوره الفاعل في الرواية قبل الإنتاج ؛ فبقدر جودة المحفوظ يجيد المبدع استعمال تلك الملكات الشعرية ، أو النثرية ، حتى أن الشاعر يتميز عن غيره من العروضيين والفقهاء والبلاغيين ، لأن له قوالب أجاد وضع كلامه في إطارها ، وما القصة التي ساقها إلا دليل على معرفة بأنظمة اللغة الدارجة ، وتراكيبها المختلفة من نسق ثقافي إلى آخر ، وأهمية المعجمية اللغوية التي ينهل منها أهل كل علم : (أخبرني صاحبنا الفاضل أبو القاسم بن رضوان ، كاتب العلامة بالدولة المرينية قال : ذكرت يوماً صاحبنا أبا العباس ابن شعيب كاتب السلطان وكان المقدم في البصر باللسان لعهده ، فأنشدته مطلع قصيدة " ابن النحوي "؛ ولم أنسبها له وهو هذا :

لم أدر حين وقفت بالأطلال ... ما الفرق بين جديدها والبالي

فقال لي على البديهة : هذا شعر فقيه ، فقلت له : ومن أين لك ذلك ؟ فقال : من قوله ما الفرق ؟ إذ هي من عبارات الفقهاء ، وليست من أساليب كلام العرب . فقلت له : لله أبوك ، إنه ابن النحوي)[٥٣] . إن تلك الإشارات والشظايا المعرفية المتصلة بالدرس النقدي في حاجة إلى إعادة تنظيم ودراسة ؛ حتى يؤسس للقارىء العربي ذلك الاتصال المعرفي بسياقنا الثقافي العربي ، فالعود إلى تلك الشظايا والمفاهيم النقدية يضيف إلى النظرية الحديثة المؤسسة للبحث في شعرية النص الأدبي .

الهوامش

١) برزت في الأدب العربي دراسات الخليل بن أحمد الفراهيدي في العروض التي أوجد فيها نماذج أولية للشعر العربي .

٢) ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٩٠م ، جـ ٢ ، ص ٣٤٦ – ٣٤٧ .

٣) عبدالرحمن اسماعيل : المعارضات الشعرية ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص٢٠ .

٤) المرجع السابق : ص ١٩ .

٥) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٩٦ .

٦) عبدالرحمن بن خلدون : المقدمة ، دار القلم ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٨٤م ص ٥٧٢ .

٧) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٢٥٨ .

٨) المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٢٥٩ .

٩) المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٢٩ .

١٠) سورة يونس ، الآية ١٩ .

١١) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٤٠ .

١٢) المرجع السابق : جـ ٢ ، ص ٣٤١ .

١٣) أبو عثمان الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبدالسلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، جـ ٣ ، د.ت ، ص ١٣١ .

١٤) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ١٩٦ .

١٥) أبو القاسم الآمدي : الموازنة بين الطائيين ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، المكتبة العلمية، بيروت ، د. ت، ص ٣١٤ .

١٦) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ٦٩ .

١٧) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٩٢م ، ص ٤٦٨ – ٤٦٩ .

١٨) المرجع السابق : ص ٤٧١ .

١٩) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٥٣ .

٢٠) علي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ت ، ص ١٨٦ .

٢١) المرجع السابق ، ص ٢٠٤ .

٢٢) أبو الحسن بن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق عبدالعزيز المانع ، دار العلوم ، الرياض ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٧ .

٢٣) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ١٩٨١م ، ص ١٩٣ .

٢٤) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ١٩٦ .

٢٥) علي الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٣١٤ .

٢٦) الحسن بن رشيق : قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، تحقيق منيف موسى، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩١م ، ص ٨٢ .

٢٧) المرجع السابق : ص ٨١ .

٢٨) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٤٣ .

٢٩) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ١٩٧ .

٣٠) علي الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٢١٥ .

٣١) الآمدي : المرجع السابق ، ص ٢٧٣ .

٣٢) الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قرقزان ، دار المعرفة ، بيروت، ١٩٨٨م ، جـ ٢ ، ص ١٠٣٧ .

٣٣) للإستزادة ، انظر : ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق أحمد صقر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨١م ، ص ٢٣ .

٣٤) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ٣٦ .

٣٥) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ، ص ٧٠٣ .

٣٦) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٤٢ .

٣٧) المرجع السابق : جـ ٢ ، ص ١٤٣ .

٣٨) ابن طباطبا : المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

٣٩) شياطين الشعر ، مفهوم نقدي عربي قديم ، أفرز قضايا متعددة في دراسة الإبداع ، انظر عبدالله المعطاني : النقد بين المسافة والرؤية ، دار النوابغ ، جدة ، ١٤١٤هـ .

٤٠) الآمدي : المرجع السابق ، ص ٥١ - ٥٢ .

٤١) ابن طباطبا العلوي : المرجع السابق ، ص ١٤ .

٤٢) المرجع السابق : ص ١٥ .

٤٣) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ، ص ٣٦٢ .

٤٤) ابن طباطبا العلوي : المرجع السابق ، ص ٦ .

٤٥) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٩١ .

٤٦) المرجع السابق : جـ ٢ ، ص ٩٩ .

٤٧) ابن خلدون : المقدمة ، ص ٥٧٠ .

٤٨) المرجع السابق : ٥٧٠ .

٤٩) المرجع السابق : ص ٥٧٢ .

٥٠) المرجع السابق : ص ٥٧٣ .

٥١) المرجع السابق : ص ٥٧٣ .

٥٢) المرجع السابق : ص ٥٧٤ .

٥٣) المرجع السابق : ص ٥٧٩ .



مستويات التلقي
واختلاف القراءات
في النقد العربي القديم



ابتسام مرهون الصفار

يحاول البحث تتبع اختلاف مستويات التلقي وتعدد القراءات في النقد العربي القديم من خلال تتبع بعض النصوص الأدبية التي نالت شهرة عبر سنين طويلة ، وفرضت وجودها بانتزاع إعجاب فئات مختلفة من القراء ، أو عدم استساغتها وبيان أسباب إخفاقها عند قراء آخرين .

يظهر اختلاف مستويات المتلقين في قراءاتهم للنصوص التي تحتمل التأويل ، لأنها تؤدي حتماً إلى تفاوت القراءات . فقد يأخذ بعضهم وجهاً ضعيفاً من التأويل فيكسوه بعبارة قوية تميزه عن غيره من الوجوه القوية . كما يقول ابن الأثير[1] إن مثل هذا التأويل يعتمد التحليل الذي يكون مشروطاً ببنيات النص ، وبمثيلوجيا الجيل ، والطبقة الاجتماعية للقارىء[2] .

إن تعدد القراءات معزو غالباً إلى تباين القراء في ثقافاتهم ، ومناهجهم النقدية ، واتجاهاتهم الفكرية .

فهناك القراءة السطحية المتعجلة التي تكتفي بالقراءة الأولى ولا تتجاوزها إلى قراءة ثانية واعية محللة . وهذا المستوى من القراءات يظهر فيما تناثر من أحكام انطباعية سريعة عن أحسن بيت، وأجود بيت ، وأغزل بيت ، وغيرها من الأحكام التي تحفل بها كتب الأدب .

يمكن أن ندخل ضمن هذا المستوى قراءة ابن قتيبة للأبيات التي أدرجها ضمن الضرب الثاني من أضرب الشعر في معالجته لقضية نقدية مشهورة تتعلق باللفظ والمعنى، ورسخ من خلال تقسيماته لأضرب الشعر ازدواجية نقدية أو ثنائية ظلت مسيطرة على الفكر النقدي العربي قروناً طويلة استمدها من فهم خاطىء لرأي الجاحظ في الألفاظ والمعاني[3].

في الضرب الثاني بالذات من أضرب الشعر أورد ابن قتيبة أشعاراً من بينها أبيات منسوبة لكثير عزة[4] أثارت خلافاً في قراءاتها فيما بعد وهي قوله :

ولما قضينا من منى كل حاجة	ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا	ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطي الأباطح

هنا تبدو نظرة ابن قتيبة التجزيئية للنص الأدبي إلى لفظ ومعنى من خلال إبداء إعجابه بألفاظ الأبيات وعده معانيها لا فائدة منها .! وقد لخص رأيه بقوله (هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج، ومطالع، ومقاطع . وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيامنا واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطي في الأباطح) .

وقد قيل في ابن قتيبة في قراءة هذه الأبيات التي أدت إلى أحكامه المتجنية أنها بسبب النزعة الأخلاقية ، والنزعة الفكرية فهما المسؤولتان عن هذا الموقف المتجني[5].

وقيل في تعليل نقده هذا بأن (الفكرة الشعرية كالفكرة

العلمية ، أو أن الشعر ضرب من الحكمة يعترف به العقل ، ويحكم بسداده لأنه حقيقة كونية ويغفل عن النظرة التصويرية التي يحتل الشعر بها منزلته بين الفنون)[٦] .

وفي ظننا أن قراءة ابن قتيبة للأبيات ونقده لها ليس سببه نزعته الأخلاقية أو الفقهية ، ولا أن الفكرة الشعرية كالحقيقة العلمية. وإنما مرده إلى مستوى قراءته الأولى للأبيات وقراءته الثانية لها التي كان من المفروض أن تتوخى مواطن الجمال والإجادة فيها . اكتفى ابن قتيبة بالقراءة الأولى فأدهشته ألفاظها ونسيجها الشعري ، فقرأها قراءة قاصرة مرة ثانية حين حولها نثراً ليتعرف معانيها فوجدها لا تنضوي إلا على خبر اعتيادي لا يتجاوز الإخبار عن الانتهاء من مراسيم الحج وزم الركاب ، والتوجه إلى الأوطان ... وهو معنى مألوف بعيد كل البعد عن المعاني الشعرية الجميلة .

ومعلوم أن قراءة ابن قتيبة هذه قد أضاعت جمال الأبيات وأفقدتها بهاءها المتأتي من جمال الصورة . وأخرجت الخطاب الشعري من دائرة الفن إلى دائرة الكلام الاعتيادي الإخباري . يحدث هذا عادة إذا نثرت الأبيات والقصائد الجميلة ؛ فكثير من الأشعار الرائعة تفقد بهاءها إذا نثرت ومراجعة سريعة لما قام به الثعالبي في نثر النظم[٧] ؛ تدلنا على أن نثر الأبيات يخرجها من دائرة الشعر إلى النثر المفتعل الثقيل . وهنا تبرز مقولة الجاحظ بشأن كون المعاني مطروحة في الطريق[٨] ، واردة في خاطر كل إنسان ، فلا يبقى فرق بين شاعر وشاعر إلا في مدى إبداعه في إبراز المعنى المعروف إبرازاً جميلاً ؛ يبدو وكأنه جديد يخطر أول مرة في ذهن الشاعر أو السامع يعمد فيه الشاعر إلى التركيب الفني متمثلاً بالصور الشعرية والإشارات الرمزية؛ التي تثير مخيلة السامع ، وتهز انفعالاته . فإذا حول الشعر إلى

الخطاب النثري المباشر ما عاد فناً . ولا امتلك جمالاً ، وخرج من دائرة الإبداع الشعري إلى القول المألوف .

الذي أوقع ابن قتيبة في هذا الفهم الساذج للأبيات قراءته السطحية لها واكتفاؤه بالقراءة الأولى لها من خلال فهمه لازدواجية اللفظ والمعنى .

أما النقاد بعده فقد قرأوا الأبيات قراءات مختلفة تطورت باختلاف مستوياتهم الثقافية ووعيهم لقضية اللفظ والمعنى .

فقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) عدها أنموذجاً للأشعار التي توافرت فيها شروط إجادة الألفاظ من سهولة ، وسماحة ، ومخارج الحروف والفصاحة ، والخلو من البشاعة(٩) .

أما ابو هلال العسكري الذي بدا منحازاً إلى الألفاظ ، وبيان فضلها فإنه اكتفى بقراءتها من خلال إحساسه بجمال وقعها في نفسه؛ منطلقاً من وجهة نظر فنية مفادها أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ، وحسن اختياره ، وأن الكلام إذا كان لفظه حلواً ، عذباً وسلسلاً سهلاً ، ومعناه وسطاً دخل في جملة الجيد ، وجرى مع الرائع النادر . ورأى أيضاً أن هذه الأبيات لا تحمل معنى كبيراً ، ولكنها رائقة معجبة(١٠) .

فقدامة وأبو هلال هنا وأضرابهما من البلاغيين والنقاد والذين أعجبوا بالأبيات من غير أن يجهدوا أنفسهم في تحليلها ودراستها يمثلون مستوى التذوق الجمالي(١١) . وهو مستوى أجمله ابن رشيق وحدد معالمه في رصده لمفهوم الجودة ؛ بأنه (شيء يقع في النفس عند المميز كالفرند في السيف والملاحة في الوجه) (١٢) .

وكأن هذا المستوى من القراءة والفهم يكتفي بالدهشة

والإعجاب اللذين يثيرهما نص ما ، ويعجز عن بيان ملامح واضحة من عناصر الإجادة .

وتمثل قراءة ابن جني مستوى ثالثاً لقراءة الأبيات ينضوي تحت مستوى الالتذاذ الحسي ، لأنه لم يكتف بالقراءة السريعة الأولى، وإنما دعا إلى القراءة الواعية الممعنة النظر . نفهم هذا من تعليقه على رأي ابن قتيبة – وإن لم يذكر اسمه صراحة – واتهمه بأنه لم يمعن النظر فيها ، وأن سوء فهم الأبيات متأت من القراءة العجلى أولاً ، ومن جفاء طبع الناظر إليها ثانياً ، ولأن الشاعر عمد إلى الرمز والإشارة في تصويره لمعانيه ثالثاً .

وهنا يرد ابن جني على من قرأ الأبيات قراءة سريعة أولى واكتفى بها ؛ وينصحه بأن يقوم بقراءتها قراءة واعية ثم يحللها تحليلاً فنياً يثير اللذة فعلاً في نفس القارىء ويصل به إلى مستوى الالتذاذ الحسي(١٣).

فالشطر الأول يحمل رمزاً إيحائياً يثير مخيلة القارىء لاستخدام الشاعر تركيباً عمد فيه إلى تنكير لفظ حاجة (كل حاجة) فهذا التنكير يثير في الذهن ما يمكن أن تتخيله مخيلة العشاق والمحبين :

(ألا ترى أن من حوائج منى أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه والمعتاد فيه سواها ، لأن منها التلاقي ، ومنها التشاكي ، ومنها التخلي ، إلى غير ذلك مما هو تال له ، ومعقود الكون به)(١٤).

ويفهم ابن جني هنا أن اعتماد الشاعر إثارة مخيلة القارىء في الشطر الأول ؛ يشرح بخياله إلى الحاجات التي قضتها النفس وارتاحت إليها ؛ إلا أن هذا الخيال يحده الشطر الثاني : (ومسح بالأركان من هو ماسح) ؛ أي (إنما كانت حوائجنا التي قضيناها ،

وآرابنا التي انتضيناها من هذا النحو هو مسح الأركان ، وما هو لاحق به وجار في القربة من الله مجراه . أي لم يتعد هذا القدر المذكور إلى ما يحتمله أول البيت من التعريض الجاري مجرى التصريح) [15].

ثم يقف ابن جني عند البيت الثاني ليقرأه قراءة واعية تبعث في ذهن السامع (المتلقي) أدباً آخر؛ يستوحيه من الشطر :

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

فيعجب به ابن جني ويبدي استياءه ممن عابه ، وحط من جماله، لأن ذكر الأحاديث وحدها في الشعر معنى جميل يكبره أهل النسيب ، ويحرك مشاعرهم وذكرياتهم لما يدور بين الأحبة ؛ تذكر بالوصال والألفة والمودة ؛ فتتداعى في ذهنه أبيات من الشعر ورد فيها ذكر الحديث بين المحبين كقول الهذلي :

وإنّ حديثاً منك لو تعلمينه جنى النحل في ألبان عود مطافل

وقول الآخر :

وحديثها كالغيث يسمعه راع سنين تتابعت جدباً
فأصاخ يرجو أن يكون حياً ويقول من فرح هيا ربا [16]

وهكذا يسترسل ابن جني في إيراد أشعار جميلة صورت لذة الأحاديث وجمال وقعها في نفوس المحبين ، وأخذنا معه في سياحة طريفة إلى عالم المحبين ، مع أن الأبيات لا علاقة لها بهم إلا أن صدى ذكر الأحاديث التي وردت في البيت ؛ جعلته يتحسس جماليتها وينقل لنا ما تداعى في ذهنه من صور عنها . ليصل بنا إلى قراءته الثانية للبيت فيعتمد إلى تحليل أسلوبه ، ويرى أن جماله يكمن بالرمز والوحي الخفي الذي عمد إليه الشاعر ، فمنح المعنى جمالية وهزة

تمكنه من التأثير في نفوس السامعين باستلهام صور متداعية في أذهانهم.

إن نثر البيت (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) ؛ يجعل القارىء يكتفي بمعنى : تبادلنا الأحاديث . ولكن ابن جني يرى في إسناد الأطراف إلى الأحاديث رمزاً يبعث صورة تجره مرة أخرى إلى عالم المحبين والعشاق صورة (ما يتعاطاه المحبون ، ويتفاوضه ذوو الصبابة المتيمون من التعريض والتلويح ، والإيماء دون التصريح ، وذلك أحلى ، وأدمث ، وأغزل ، وأنسب من أن يكون مشافهة ، وكشفاً ومصارحة وجهراً)[١٧].

ثم يقف عند البيت الثالث فيكتفي بالحكم العام لتقييم جماله ، وأن فيه من الفصاحة ما لا خفاء فيه ، وأن الأمر في هذا أيسر وأعرف ، وأشهر[١٨].

ويأخذ عبدالقاهر الجرجاني مستوى آخر في قراءة الأبيات من خلال منهجه النقدي الذي عرف به ؛ الاهتمام بالتراكيب مفردة ومركبة ومن خلال تعليق الكلام بعضه ببعض ؛ أي بدراسة الأسلوب. فيحلل تراكيب الأبيات تحليلاً بلاغياً جميلاً يسمو به إلى مستوى الالتذاذ العقلي[١٩].

يرى عبدالقاهر أن استقصاء الأشعار التي أعجب بها الناس ووصفوها بالسلاسة والرقة لا تتجاوز في سماتها الفنية استخدام الاستعارة في موقعها ، أو إصابة الغرض أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى الأذن[٢٠].

ويحلل الأبيات تحليلاً جميلاً مضيفاً عليها معاني طريفة لا تخطر بالبال في القراءة الأولى أو في قراءة ابن جني الثانية .

فاستعارة الأطراف للأحاديث تدل على الصفة التي يخص بها الرفاق في السفر في التصرف في فنون القول ، وشجون الحديث ، أو ما هو من عادة المتطوفين في الإشارة والتلويح والرمز والإيماء . وقد فهم عبدالقاهر من تبادل أطراف الأحاديث جواً نفسياً مريحاً ساد الرفقة وأنهم تبادلوا أحاديثهم على ظهور رواحلهم وهم في حالة ارتياح وفرح للأسباب الآتية :

١ – طيب النفوس للألفة التي سادت بين رفاق الرحلة .

٢ – ما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجاء حسن الإياب .

٣ – تنسم روائح الأحبة والأوطان .

٤ – تخيل استماع التهاني والتحايا من الخلان والإخوان .

وهكذا تضفي قراءة عبدالقاهر إيحاءات فنية ونفسية جميلة . وللوصول إلى مستوى الالتذاذ؛ يقف عبدالقاهر وقفة أخرى عند الشطر الثاني فيحلل الاستعارة الواردة فيه (وسالت بأعناق المطي الأباطح) .

فيرى أن الاستعارة بشكل عام تتفاوت في كلام الناس تفاوتاً كبيراً فمنها العامي المبتذل كقولك رأيت أسداً ، ووردت بحراً ، ومنها الاستعارة الخاصة النادرة التي لا توجد إلا في كلام الفحول وأنها من (الخاصي النادر الذي لا نجده إلا في كلام الفحول)[٢١] . ووصفها مرة أخرى بأنها مجاز خاص لا يكمل له أحد[٢٢] . وقد أراد بها الشاعر أن المطي سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة ؛ وكانت سرعة في لين وسلاسة ؛ كأنها كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح .

ثم يقف عند استعارة السيل للمطي فيرى أن جمالها لم يتأت

من تشبيه المطي في سرعة سيرها ، وسهولتها كالماء يجري في الأباطح لأن هذا شبه ظاهر ، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل (سال) فعلاً للأباطح ثم عداه بالباء ، ثم بأن أدخل الأعناق في البيت فقال بأعناق المطي ، ولم يقل بالمطي ولو قال : (سالت المطي في الأباطح لم يكن شيئاً)[٢٣].

التفاتة عبدالقاهر هنا ذكية جداً جعلتنا ننتبه إلى دقائق تركيب الاستعارة الجميلة لا إلى الاستعارة وحدها . فوصف سير الإبل الحثيث وتشبيهها بالليل لا يمكن أن ينقل الصورة نفسها التي ينقلها تعبير الشاعر (وسالت ....)؛ لأن الدقة واللطف خصوصية أفادها بأن جعل (سال) فعلاً للأباطح[٢٤]. وهنا يجعلنا عبدالقاهر نرسم صوراً في أذهاننا مختلفة باختلاف التراكيب أو تقليباتها ؛ فهناك فرق بين :

سالت المطي في الأباطح؛ (كأنه لم يقل شيئاً من طيب الجمال)

وسالت بالمطي الأباطح .. (كذلك)

وسالت بأعناق المطي الأباطح . (صورة جميلة تعتمد التخييل والرسم الدقيق ؛ فجاء التركيب الأخير أجمل تراكيب الاستعارة للصورة البديعة التي يرسمها في ذهن المتلقي ، ولأن هذا التركيب يرتبط موضوعياً وفنياً بالشطر الأول : (أخذنا بأطراف الأحاديث) ؛ لأن الظهور إذا كانت وطيئة ، وكان سيرها السير السهل السريع ؛ زاد ذلك في نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً. ثم قال بأعناق المطي ، ولم يقل بالمطي لأن السرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها ويبين أمرهما في هواديهما وصدورهما وسائر أجزائهما تستند إليها في الحركة ، وتتبعهما في الثقل والخفة ...)[٢٥].

كل هذه الصور الجميلة تبتدعها قراءة عبدالقاهر الجرجاني ؛

لأنه تلقى الأبيات بذهنية مبدعة تتحسس مواطن الجمال ، وتبحث عن اللذة الفنية والمتعة الجمالية حتى تبدو الأبيات أنموذجاً فنياً عالياً لا يمكن أن تدرج بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ فقط ، بل حق (هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكمية بعضاً والتشبيهية وازدياد الحسن منها أن يجامع شكل منها شكلاً ، وأن يصل الذكر بين متدانيات في ولادة العقول إياها ومتجاورات في تنزيل الأفهام لها)[٢٦] .

ويقارب القاضي الجرجاني الصواب في عرضه لنمطين من القراءات يعرضهما لنا من خلال قراءته نفسه لمقطوعتين شعريتين جميلتين ؛ إلا أن مستوى الالتذاذ بهما مختلف باختلاف نفسية المتلقي وما تثيره من تداعيات في نفسه ، تعطي انفعالات وتصورات وفق معايير في الذهن ؛ ويورد القاضي الجرجاني المقطوعة الأولى لأبي تمام وهي :

دعني وشرب الهوى يا شارب الكاس ... فإنني للذي حسيته حاسي

لا يوحشنك ما استجمعت من سقمي ... فإن منزله من أحسن الناس

من قطع ألفاظه توصيل مهلكتي ... ووصل ألحاظه تقطيع أنفاسي

متى أعيش بتأميل الرجاء إذا ... ما كان قطع رجائي في يدي ياسي

فثقافة القاضي الجرجاني ومعرفته بالمقاييس الفنية تجعله قارئاً للأبيات عارفاً لمواطن الجمال والإجادة فيها إلا أنه يعترف بأنها لا تثير في نفسه اللذة التي تثيرها أبيات أخرى لأعرابي . يصف القاضي الجرجاني أبيات أبي تمام بالحسن والإجادة والإحكام والمتانة (فلم يخل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة طابق وجانس واستعار وأحسن وهي معدودة في المختار من غزله وحق لها فقد جمعت على قصرها فنوناً من الحسن ، وأصنافاً من البديع ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه)[٢٧] .

ثم يقف القاضي الجرجاني ممثلاً لمستوى آخر من القراءات على أبيات لأعرابي يوازنها بأبيات أبي تمام السابقة فيجد أبيات الأعرابي مثيرة في نفسه لسورة الطرب ، وارتياح النفس مع كونها بعيدة عن الصنعة فارعة الألفاظ سهلة المآخذ قريبة المتناول والأبيات هي :

أقول لصاحبي والعيس تهوي	بنا بين المنيفة فالضمار
تمتع من شميم عرار نجد	فما بعد العشية من عرار
ألا يا حبذا نفحات نجد	وريا روضه غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا	وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا	بانصاف لهن ولا سرار
فإما ليلهن فخير ليل	وأقصر ما يكون من النهار[١٧]

فالقاضي الجرجاني من منظور نقدي تقليدي قرأ المقطوعتين قراءتين متفاوتين ؛ الأولى : تشيح النظر عن لغة الشاعر أبي تمام التي حملت خصوصيته الفنية في استخدام المفردة اللغوية في سياقات خارجة عن المألوف سماها بالمطابقة والجناس والاستعارة ، فلم تثر في نفسه هذه القراءة أي التذاذ ؛ بينما خلقت قراءته الثانية لمقطوعة الأعرابي مشاعر وأحاسيس ارتبطت بمفردات الحياة البدوية وما يتعلق بها من حنين إلى الصحراء وجمالها السارح ؛ فأثارت في نفسه الشعور بالالتذاذ دون أن يعبأ بلغتها البعيدة عن الإبداع اللغوي الخارق للمألوف أو الصيغة الفنية الخاصة .

وقد عرض القاضي الجرجاني مستويين للقراءة ، وتعليله لهما من خلال فهمه لقضية الذوق المرتبط بتقبل المقاييس الفنية التي ينشدها القارىء ؛ والتي تتوفر في نص دون آخر .

ويمكن أن نلحظ تعدد مستويات القراءة في النقد القديم من

خلال متابعة آراء النقاد في الأشعار التي تفاوتت في سماتها الفنية تفاوت النهج الفني الذي اختطه الشعراء لأنفسهم .

فأشعار المجددين المبدعين أمثال أبي تمام والمتنبي خلفت قراءات مختلفة ؛ بسبب اختلاف القراءات ومستويات القراء . ومتابعة ما ألف في هذين الشاعرين .. يدل على أنماط من القراءات الشعرية لشعريهما ؛ أثيرت في زمانيهما واستمرت قروناً طويلة . والمتابع لبعض الأبيات التي أثارت خلافاً نقدياً يجد تفاوتاً كبيراً في فهمها والحكم عليها . ومن ثم يجد اختلافاً في مستويات التلقي أدّى إلى اختلاف القراءات .

وقد حدد الآمدي سبب اختلاف آراء الناس في أشعار أبي تمام والبحتري ؛ فقراء شعر البحتري المعجبون به هم من الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين ، وأهل البلاغة ، لأنهم يعجبون بالشعر الذي تظهر فيه حلاوة النفس ووضوح الألفاظ ، ووضع الكلام في مواضعه ، وقرب المأتى ، وانكشاف المعنى . بينما نجد قراء أبي تمام والمعجبين به هم الذين يميلون أساساً إلى غموض المعنى ودقته، وإلى ما يحتاج فيه إلى الاستنباط والشرح والاستخراج ؛ وهم فريق من أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة وممن يميلون إلى التدقيق وفلسفي الكلام[٢٩] .

فالفرق في مستويات التلقي هنا مرتبط بالنهج الفني الذي اختاره كل فريق من متلقي شعر أبي تمام والبحتري من ناحية وبشعر الشاعرين من ناحية أخرى ؛ فهما أساساً مختلفان ؛ (لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ، ومستنكر الألفاظ ، ووحشي الكلام .. ولأن أبا تمام شديد التكلف صاحب صنعة ،

ويستنكره الألفاظ والمعاني ؛ وشعره لا يشبه شعر الاوائل ولا على طريقتهم ؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة)[٣٠].

وهكذا نجد الخلاف في مستويات تلقي أشعار أبي تمام كبيراً . ويظهر هذا في أقوال تبدو متضاربة في فهم شاعريته وسر إبداعه .

فابن الأعرابي مثلاً أنموذجاً لعلماء اللغة الذين رفضوا قراءة شعر أبي تمام وفهمه ، وكان إذا قرىء عليه يعلق بقوله :

(إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل)[٣١]. لأنه ينكر عليه اعتماده الرمز والإيحاء ، وينكر عليه استخدامه اللغة من خلال خروجه على المألوف المعروف المتواضع عليه في لغة العرب ؛ حتى إذا استغفل ابن الأعرابي وقرئت أمامه أرجوزة لأبي تمام وادعي أنها لأحد شعراء هذيل ؛ أعجب بها وأمر بكتابتها حين نبه إلى صحة نسبتها إلى أبي تمام ؛ وأنكر قراءته المعجبة السابقة ويأمر غلامه بتمزيق ما كتب[٣٢].

ويعلق ابن المعتز على الأبيات التي أمر ابن الأعرابي بتمزيقها تعليقاً يبدو فيه معجباً غاية الإعجاب بها فيقول : (من عاب مثل هذه الأشعار التي ترتاح لها القلوب ، وتجذل بها النفس وتصغي إليها الأسماع وتشحذ بها الأذهان ، إنما غض من نفسه وطعن على معرفته)[٣٣].

ونجد تفاوت قراءات القراء في شعر أبي تمام متمثلاً أجمل تمثيل في آراء الآمدي النقدية وتحليلاته للغة شعر أبي تمام ؛ فنجده مثلاً يعجب بلغة الشاعر حين تكون موافقة للذوق العام موافقة لعمود الشعر بينما يخص الاستعارة والتشبيه اللتين استغرقتا بصور وتعابير مألوفة اشترط لها أن تكون مقاربة للمألوف .

وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله ؛ أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له[٣٤].

وهكذا يضع معياراً للاستعارة الناجحة التي تكون خلاصتها أقرب الاستعارات من الحقيقة ؛ لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له[٣٥].

فإذا خرج أبو تمام في لغته الشعرية عن هذا التقنين الذي وضعه الآمدي سخر منه ، ولم يستطع أن يلتفت إلى جمالية الإبداع الذي أتى به أبو تمام أول مرة ؛ أو إلى قدرته على التشخيص والتمثيل.

فبعد أن عرض الآمدي شواهد من أشعار أبي تمام التي انتهجت النمط الثاني في الخروج على المألوف ... أصدر أحكامه القاسية عليها فجمع صوراً ومعاني أبدع أبو تمام في تشخيصها على أنها نماذج سيئة في الخروج على عمود الشعر فيقول :

وأشباه هذا مما تتبعته في شعره وجدته كثيراً .

(فجعل كما ترى للدهر أخدعا ويداً)

(وكأنه يصرع)

(وجعله يشرق بالكرام)

(ويفكر ويبتسم)

(وأن الأيام له بنون)

(والزمان أبلق)

(وجعل للمدح ندا)

ولقصائده مزامر ؛ إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر

وجعل المعروف مسلماً تارة ومرتداً أخرى

والحادث وغداً

وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خر صريعاً بين أيدي قصائده

وجعل المجد ما يجوز عليه الخوف وأن له جسداً وكبداً

وجعل لصروف النوى قداً

وللأمن فرشاً

وظن أن الغيث كان دهراً حائكاً

وجعل للأيام ظهراً يركب

والليالي كأنها عوارك

والزمان كأنه صب عليه ماء

والفرس كأنه ابن الصباح الأبلق[٣٦]

وكل هذه الاستعارات التشخيصية الجميلة أنكرها الآمدي ؛ لأن قراءاته لها خالفت مقاييس الاستعارة[٣٧] عند النقاد وحدها ألا تخرج على المألوف . بينما تقف القراءة الثانية إذا توخت المستوى الجمالي والعقلي على هذه الاستعارات فتحسس بها سراً من أسرار عبقرية الشاعر أبي تمام .

هذه الغرابة والجدة أثارتا قارئاً آخر من قراء أبي تمام فتحير ، ودهش ، لأنه وجد فيها مستويين من القراءات متفاوتين تفاوتاً كبيراً، فأبدى حيرته بقوله :

(إما أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعاً ، وإما أن يكون الناس جميعاً أشعر منه)[٣٨].

وهناك مستوى آخر من القراء راح يلتقط مواطن الإبداع والجدة في شعر أبي تمام ؛ محاولاً فهم أسرار تعبير لغته الشعرية ، فابن المعتز الذي ألف رسالة في محاسن أبي تمام ومساوئه[٣٩]، يستبعد أن يلحق البحتري بغبار أبي تمام في الحذق بالمعاني الشعرية[٤٠].

ويدرك عمارة بن عقيل إبداع أبي تمام ، ويتابع ابتكاراته . فقد قيل إنه حضر يوماً عند عبيدالله بن عبدالله بن طاهر ؛ فسمع مؤدباً كان لولده يرويهم قصيدة أبي تمام :

الحق أبلج والسيوف عوار

فلما بلغ إلى قوله :

سود اللباس كأنما نسجت لهم	أيدي السموم مدارعاً من قار
بكروا وأسروا في متون ضوامر	قيدت لهم من مربط النجار
لا يبرحون ومن رآهم خالهم	أبداً على سفر من الأسفار

فقال عمارة : لله دره ما يعتمد معنى إلا أصاب أحسنه ، كأنه موقوف عليه[٤١]. أما الصولي فهو يمثل في قراءته لشعر أبي تمام وشرحه لهم هذا المستوى المتتبع للجمال الفني خير تمثيل ؛ فهو يرى أن قراءات النقاد لبعض أشعار أبي تمام قراءات قاصرة ؛ لأنهم اتهموا معانيه بالغموض ، ولم يعملوا فكرهم في فهمها ؛ (ولأن عقولهم درجت على قبول شعر الأوائل الذي يذلل لهم لكثرة روايته لهم ، وروايتهم له فصار مألوفاً عندهم) :

ونجد الصولي في شروحه لأبيات أبي تمام وفي التفاتاته الذكية

إلى لغته الشعرية ؛ داعياً لما يمكن أن تقدمه اللغة من إيحاءات ودلالات تعتمد الرمز والإشارة يتجاوز فيها الشاعر المبدع الدلالة الحرفية للألفاظ . فقد أثار بيت أبي تمام المشهور الذي وصف فيه كثرة القتلى الذين سقطوا في معركة عمورية بقوله :

تسعون ألفاً كآساد الشرى نضجت أعمارهم قبل نضج التين والعنب[42]

فقد وصف ابن المعتز هذا البيت بأنه من خسيس الكلام[43] ، ويبدو أنه تابع في رأيه هذا آراء أهل زمانه ؛ لأنه عقب على ذلك بقوله : (وقد سبق الناس إلى عيب هذا البيت قبلي)[44] . ونقل ابن المستوفي[45] تعليقاً للآمدي في عدم إقراره لرأي ابن المعتز بأن (لهذا البيت خبراً لو انتهى إلى أبي العباس لما عابه)[46] .

وقد دافع الصولي عن هذا البيت من خلال قراءتين الأولى تبحث عن ، المفردة اللغوية ودلالاتها . والثانية تبحث في اللغة الشعرية بكونها لغة رمز وإشارة .

فأما القراءة الأولى فتظهر في قوله معقباً على استخدام أبي تمام للتين والعنب :

فإن كان هذا لأن التين والعنب ليس مما يذكر في الشعر ، وأنه مستهجن ؛ فقد قال ابن قيس الرقيات :

سقيا لحلوان ذي الكروم وما صنف من تينه ومن عنبه

وأنشد الفرّاء في مد العنب :

كأنه من تمر البساتين العنباء المنتقى والتين

وإن كان العيب لم خصهما دون غيرهما ؛ فقد كان يجب أن يتعلم هؤلاء أولاً ، ويطلبوا ثم يتكلمون ويعيبون[47] .

ثم يضيف إلى كون العنب والتين ليسا من خسيس الكلام ، لأنهما قد وردتا في القرآن الكريم[٤٨] .

أما المستوى الثاني من القراءة الذي يبحث في المفردة اللغوية بكونها لغة رمز وإشارة ؛ فإنها تظهر فيما دعا إليه الصولي ، إلى معرفة ما تشير إليه لفظتا التين والعنب دون غيرهما من الألفاظ .

فيقف عند إجراء النص الشعري ، وما يمكن أن يلمح إليه الشاعر رمزاً لا وصفاً تقريبياً فيورد رواية عن أبي مالك عون بن محمد الكندي الذي وصف بأنه لم يرى أعلم منه بشعر أبي تمام . مفادها أن هذا الراوي سأل أبا تمام عن البيت وعن معناه ، وعن عيب الناس له فأورد له أبو تمام قصة غزوة عمورية وصحبه للمعتصم في هذه الغزوة ، وأن الأعداء حاولوا أن يشيعوا وقد (أناخ المعتصم عليهم) أنه لا يفتح حصتهم إلا أولاد الزنا ، وأنه لن يتم ذلك إلا بعد نضج التين والعنب . فكان رد المعتصم على الشطر الثاني من الدعاية بقوله (إما إلى وقت التين والعنب فأرجو أن ينصرني الله عز وجل قبل ذلك)[٤٩] .

هنا تبدو عبقرية أبي تمام في انفراده في استخدام لغة الرمز والإشارة في فتح آفاق المعركة النفسية والفكرية ؛ التي حاول فيها الأعداء أن يبثوا بين المسلمين ما يشبه الحرب النفسية أو الدعاية المضادة اعتماداً على ادعاء يشيعونه بأنهم وجدوا في كتبهم بأن بلادهم لا تفتح إلا بعد انتهاء موسم الصيف .. وفي ذلك تعطيل لحركة جيش المسلمين حين يفتح الشتاء ذراعيه ويقطع الثلج طريق المقاتلين .

فهم الصولي هذا النوع من الإشارة من خلال ربطه البيت

بمطلع القصيدة بقوله : (وقد سنح لي في صحة هذا الخبر ابتداء أبي تمام به وقوله : السيف أصدق إنباء من الكتب[٥٠].

المستوى الإبداعي :

نستطيع أن نتابع هذا المستوى من مستويات التلقي عند القراء الذين بحثوا في ما وراء الألفاظ ، واستوحوا منها دلالات غير ما يدل عليها ظاهرها ، ومنحوا أنفسهم صلاحية ابتداع المعاني من خلال قراءة تستبطن معاني النص وتضيف إليه ما ترسمه مخيلتهم . هذا الضرب من مستويات التلقي نجده عند صنف من القراء الذين (يصنعون المعاني وأن لهم الحق في إضفاء أي معنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نص معين)[٥١].

ويبدو هذا المستوى من مستويات التلقي في أدبنا القديم من أغرب المستويات وأطرفها . نجده بصورة خاصة عند قراءات الإشراقيين لبعض النصوص التي بدت قراءات مبتكرة لمعان لم تخطر في بال الشعراء حتماً أو في بال غيرهم من القراء الأدباء والشراح .

ولنأخذ لذلك أنموذجاً لأحد رجال الإشراق ممن شرح قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) وسمى شرحه بـ (الإسعاد في تحقيق بانت سعاد)[٥٢].

وهذا الشرح من أهم الشروح التي ألفت على قصيدة بانت سعاد ، نزع فيها منزعاً إشراقياً ، ولم يترك شيئاً من القصيدة إلا جعله مشيراً إلى حقيقة ما[٥٣].

مؤلف الشرح هو أحد الرجال (الذي لم تعرف له ترجمة) واسمه محمد بن أحمد بن بدير القدسي .

نجد في شرح القدسي منحى خاصاً إذ بدت قراءته لقصيدة بانت سعاد مخالفةً لكل قراءاتِ النقاد قبلَه أو بعدَه .

فكل بيت من أبياتها عاشه هذا القارىء فشكل في مخيلته معاني وصوراً لا تدل عليها ظاهر الألفاظ ، ولا تساير العقلية العربية أيامَ صدرِ الإسلام وعصر النبوة ، لأنه أسقط أفكارا وليدة عصره من القراء الأدباء والشراح .

ولنأخذ لذلك أنموذجاً لأحد رجالاً ممن شرح قصيدة بن زهير (بانت سعاد) وسمي شرحه بـ (الاسعاد في تحقيق بانت سعاد)[٥٤] .

وهذا الشرح من أهم الشروح التي ألفت على قصيدة بانت سعاد ، نزع فيها منزعاً خاصاً، ولم يترك شيئاً من القصيدة إلا جعله مشيراً إلى حقيقة ما[٥٥] .

مؤلف الشرح هو أحد الرجال (الذي لم تعرف له ترجمة) واسمه محمد بن أحمد بن بدير القدسي .

نجد في شرح القدسي منحى خاصاً إذ بدت قراءته لقصيدة بانت سعاد مخالفةً لكل قراءاتِ النقاد قبلَه أو بعدَه .

فكل بيت من أبياتها عاشه هذا القارىء ، فشكل في مخيلته معاني وصوراً لا تدل عليها ظاهر الألفاظ ، ولا تساير العقليةَ العربية أيامَ صدرِ الإسلام وعصر النبوة ، لأنه أسقط أفكاراً وليدة عصره .

هوامش البحث

١ – المثل السائر ٧٥/١ .

٢ – معايير تحليل الأسلوب ٤٥ .

٣ – محاضرات في تاريخ النقد ١١٧ .

٤ – الأبيات في ديوان كثير ٥٢٥ ضمن الشعر المنسوب له ولغيره . وذكر د. إحسان عباس تخريجها في المصادر . ولم ينسبها ابن قتيبة في الشعر والشعراء .

٥ – مقالات في تاريخ النقد ١٦٠ .

٦ – دراسات في نقد الأدب العربي ٢١٩ .

٧ – نثر النظم وحل العقد / رسالة ضمن مجموعة رسائل الثعالبي بتحقيق الخاقاني .

٨ – البيان والتبيين ١٣١/٢ .

٩ – الصناعتين ٧٣ وقد استقصى د. بدوي طبانة آراء النقاد الذين دافعوا عن هذه الأبيات في كتابه دراسات في نقد الأدب العربي ٢١٩ وانظر محاضرات في تاريخ النقد ١١٧ .

١٠ – نفسه .

١١ – مستوى ذكره المخبوت في جمالية الألفة ٥٦ .

١٢ – العمدة ، جمالية الألفة ٥٧ .

١٣ – مستوى ذكره المخبوت في جمالية الألفة ٧٢ .

١٤ – الخصائص ٢٢٠/١ .

١٥ – نفسه ٢٢٠/١ .

١٦ – نفسه .

١٧ – نفسه ٢٢٧/١ .

١٨ – نفسه ٢٢١/١ وقد نقل ابن الأثير آراء ابن جني هذه وشواهده التي أوردها دون أن ينسبها إليه . الجامع الكبير ٧٢ .

١٩ – جمالية الألفة ٧٢ .

٢٠ – أسرار البلاغة ٢٢ .

٢١ – دلائل الإعجاز ١١٢ .

٢٢ – نفسه ٢٢٨ .

٢٣ – نفسه ١١٣ .

٢٤ – نفسه .

٢٥ – أسرار البلاغة ٢٣ .

٢٦ – نفسه ١٨ .

٢٧ – الوساطة ٣٢ – ٣٣ .

٢٨ – نفسه ٣٣ .

٢٩ – الموازنة ٦ .

٣٠ – نفسه .

٣١ – الموشح ٤٦٥ .

٣٢ – أخبار أبي تمام ١٧٦ . وانظر شرح الصولي لديوان أبي تمام مقدمة المحقق ص ٤١ .

٣٣ – أخبار أبي تمام ٢٤٥ .

٣٤ – الموازنة ٢٥٠/١ .

٣٥ – نفسه .

٣٦ – نفسه .

٣٧ – يرى د. إحسان عباس أن وراء أحكام الآمدي أثراً دينياً فأكثر استعارات أبي تمام التي يجدها الآمدي غثة إنما تتعلق بالدهر والزمان ، وربما ارتبطت بها ارتباطاً شعورياً أو لا شعورياً بما يروى في الأثر : لا تسبوا الدهر . تاريخ النقد ١٧٠ .

٣٨ – أخبار أبي تمام ٢٤٥ .

٣٩ – البديع ٥٥ .

٤٠ – ذكرها المرزباني في الموشح ٢٧٧ ، والتوحيدي في البصائر والذخائر ٦٩٨/٢ .

٤١ – طبقات الشعراء / ابن المعتز ٢٨٦ .

٤٢ – الأغاني ٣٧٨/١٦ وتابع ابن الأثير معاني أبي تمام المبتدعة فرأى أنها تتجاوز العشرين معنى (وإن أهل الصناعة يكبرون ذلك ، وما هذا من مثل أبي تمام بكثير) . المثل السائر ٢٢/٢ .

٤٣ – أخبار أبي تمام ٥٥ .

٤٤ – الموشح ٢٨٢ .

٤٥ – نفسه . وانظر محاضرات في تاريخ النقد ١٧٧ .

٤٦ – لابن المستوفي شرح لشعر المتنبي وشعر أبي تمام ذكره الأستاذ خلف رشيد نعمان في مقدمة

تحقيقه لشرح الصولي لديوان أبي تمام ، وذكر نسخه الخطية ، وأشار إليها في الدراسة والتحقيق . انظر شرح الصولي ص ٤٣ فما بعدها .

٤٧ – أخبار أبي تمام ٣٠ فما بعدها .

٤٨ – نفسه .

٤٩ – نفسه .

٥٠ – نفسه .

٥١ – نفسه .

٥٢ – السيمياء والتأويل ٣٢ .

٥٣ – تناول هذا الشرح د. السيد ابراهيم محمد في أطروحته للدكتوراه المسماة (قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير ، وأثرها في التراث العربي) . وذكر أن من هذا الشرح أكثر من نسخة فهناك نسخة تيمور (شعر) ١٢١٩ ، وشعر تيمور ٣٥٩ وأدب طلعت ٤٨٩٠ ، وهي التي اعتمد عليها في دراسته للشروح ، وهي التي سنشير إليها أيضاً هنا .



٥٤ – قصيدة بانت سعاد ١٦٧ ، ١٧٠ .

٥٥ – قصيدة بانت سعاد ١٦٧ ، ١٧٠ .

قائمة المصادر والمراجع

- أخبار أبي تمام / الصولي ، أبو بكر تحقيق خليل محمد عساكر ومحمد عبده عزام . المكتب التجاري للطباعة . بيروت .
- أسرار البلاغة / عبدالقاهر الجرجاني تحقيق هـ . ريتر .
- الأغاني / أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ) . نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية .
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب / د. إحسان عباس . دار الشروق للنشر . عمان ١٩٨٦ .
- البديع - ابن المعتز ، عبدالله . نشر كراتشكوفسكي . لندن ١٩٧٠ .
- البيان والتبيين / الجاحظ ، أبو عثمان ، عمرو بن بحر (٢٥٥هـ) تحقيق عبدالسلام محمد هارون مطبعة الخانجي . مصر .
- الجامع الكبير / ابن الأثير ، ضياء الدين . تحقيق د. مصطفى جواد د. جميل سعيد . بغداد - المجمع العلمي العراقي ١٩٥٦ .
- الخصائص / أبو الفتح عثمان بن جني . تحقيق محمد علي النجار . بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة ١٩٩٠ .
- دراسات في نقد الأدب العربي / د . بدوي طبانة . الطبعة السابعة القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٥ .
- دلائل الإعجاز / عبدالقاهر الجرجاني تحقيق محمد رضوان الداية . مكتبة سعد الدين الطبعة الثانية ١٤٠٧ - ١٩٨٧ .
- ديوان كثير عزة / تحقيق د. إحسان عباس . بيروت دار الثقافة ١٩٧١ .
- السيمياء والتأويل / روبرت شولتز ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .
- شرح الصولي لديوان أبي تمام / د. خلف رشيد نعمان وزارة الإعلام العراقية . بغداد ١٩٧٧ .
- الصناعتين / أبو هلال العسكري ، الحسن بن عبدالله بن سهل تحقيق مفيد قميحة . دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٧١ .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده / ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ١٩٦٣ .
- قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي / د. السيد ابراهيم محمد . المكتب الإسلامي . بيروت ١٩٨٦ .

- المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب / ابن الأثير ، ضياء الدين . تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة مكتبة النهضة مصر ١٩٥٩ .

- محاضرات في تاريخ النقد / د. ابتسام مرهون الصفار ، ود. ناصر حلاوي . العراق ، مطابع جامعة الموصل ١٩٩٠ .

- معايير تحليل الأسلوب / ميكائيل ريفاتير . ترجمة حميد الحمداني منشورات دراسات سال . دار النجاح الجديدة . الدار البيضاء ١٩٩٣ .

- مقالات في تاريخ النقد / د. داود سلوم . بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨١ .

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري / الآمدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت ٣٧٠) تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ١٩٦١ .

- الموشح / المرزباني ، أبو عبيد الله محمد بن عمران (ت ٣٨٤هـ) تحقيق علي البجاوي . دار نهضة مصر ١٩٦٥ .

- الوساطة نثر النظم ، وحل العقد / الثعالبي أبو منصور ، عبدالملك (ت ٤٢٩هـ) ضمن مجموع رسائل الثعالبي تحقيق علي الخاقاني . دار صعب . بيروت .



خصوصية اللغة الشعرية

«قراءة في تجربة

ابن المعتز العبّاسي»



أحمد جاسم الحسين

ينطلق هذا البحث[1] من أن التركيب الشعري يختلف عن التركيب العادي ، فالشعر يستعمل الألفاظ استعمالاً خاصاً (جمالياً)، فيلجأ الباث إلى التقديم والتأخير والحذف والاعتراض والتناوب والالتفات....

وكذلك إلى تنويع الجمل بين اسمية وفعلية وإنشائية وخبرية. وكل ذلك يحقق انزياحاً عن التراكيب العادية التي يكون همها أن توصل رسالة ما دون الاكتراث بالوظيفة الجمالية .

إن الانزياح أهم مميزات اللغة الشعرية وقد ، يتبدى على غير صعيد (الإيقاع – الصورة ...). لكنَّ الانزياح في اللفظ والتركيب هو الأساس عبر ما يمنحه للنص من شعرية تميزه من غيره من النصوص الأخرى .

فقد نجد تقريرية ومباشرة لكن التلاعب بالتراكيب يساهم في تخفيف مباشرتها.

محطتنا الأولى في هذا البحث ستكون عند آراء بعض الدارسين في تميز لغة الشعر من لغة الخطاب العادي ؛ وذلك عبر استعمال الباث للغة استعمالاً جمالياً ؛ إذ تجمع هذه الآراء على أهمية هذا الاستعمال في تفرد الخطاب الشعري .

المحطة الثانية حول بعض مظاهر الانزياح في شعر ابن المعتز[2] ،

من تقديم وتأخير وحذف واعتراض ودور هذه المظاهر في تميز خطابه الشعري .

أمّا المحطة الثالثة فستكون قراءةً لنصّين نريد من خلالهما التعرف على دور الظواهر الأسلوبية المنزاحة في تميز النصّ وأثرها في شعرية الخطاب عبر تواشجها مع العناصر الأخرى من إيقاع وصورة....

اللغة الشعرية والانزياح :

إن الحديث عن خصوصية اللغة الشعرية ألفاظاً وتراكيب وصيغاً وأساليب ؛ قد يستدعي حديثاً آخر عن اللغة والشعر ، والأسلوبية والانزياح ، وشعرية اللغة ؛ إضافة إلى بعض الظواهر التي تساهم في منح التركيب الشعري خصوصيته الجمالية ؛ من مثل الحذف والاعتراض والتقديم والتأخير والمحسنات المعنوية واللفظية والتكرار وردّ العجز على الصدر ؛ وغير ذلك من الظواهر التي يتميز بها الخطاب الإبداعي من سواه .

لقد صار من نافلة القول التأكيد على خصوصية التركيب الشعري ، هذه الخصوصية التي تساهم في زيادة أسهمه من الشعرية ؛ وبهذه الخصوصية يختلف عن الخطاب العادي الذي يهتم أول ما يهتم بالهدف الإبلاغي ، عكس الخطاب الإبداعي .. الذي تتعانق فيه الوظيفة الجمالية الشعرية مع الوظيفة الإبداعية ، وبذلك وبغيره يكون التعبير الأدبي أكثر أثراً في النفس ، وأداة للتطهير عبر ما يستعمله من أساليب تخصّ بنى النسيج اللغوي صورة وإيقاعاً ومفردات ، وقد انطلقت كل المناهج الحديثة من لغة النصّ ، وتعطي اللغة الشعرية

النص قدرة على الوصول إلى القارىء . وقد تبدأ من استفادة الشاعر من الرصيد الدلالي الذي تمتاز به اللغة .

إنّ للغة الشعر دوراً هاماً في بناء القصيدة في الآداب الإنسانية، ولم يبتعد كولردج عن الحقيقة عندما قال عن الشعر : " إنه أجود الألفاظ في أجود نسق وإنّه تخيّر لمداليل بعينها "[٣].

إنّ الألفاظ موجودة قبل الشعر (كمواد أولية) ؛ لكن الشعر ينسقها وينظمها بطريقة ما بحيث يخرجها عن عاديتها ليجعلها بالتواشج مع سواها شعرية متميزة ، وذلك بطريقة التركيب ، وبالمساق الذي ترد فيه ؛ " لأنّ المبدع في استعماله للكلمة يبعث فيها قدرة روحية "[٤]. إذ إنه من المعروف أن " الفن الشعري خاصة لا يقف على دلالات اللغة الوضعية ، بل إنّه يقوم بعملية بعث جديدة للأشياء معتمداً على تركيباته اللغوية ؛ حيث يبتعد عن فكرة البعد الواحد ، فنستطيع أن نرى أبعاداً متعدّدة تلوح من خلال القصيدة"[٥].

إنّ عدداً من العناصر تساهم في تحفيز ذاكرات الكلمات من أهمها طبيعة تركيب الجملة ، و" الاستخدام الشعري للغة كطاقات وقوى توجه مسير العبارة ؛ وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيراً سحرياً غير عادي ، وهذا التأثير يساهم بنفس المقدار في بثّ الإحساس بالموقف الشعري أو التجربة الشعرية "[٦]. كما أنّ للغة الشعرية قدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله . "فالأدب يوجد في النص الأدبي بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله "[٧].

وقد أوليت اللغة الشعرية بفضل الفتوحات الألسنية وانطلاقاً

من سوسير أهمية كبيرة ، وانطلقت معظم المناهج النقدية الحديثة من بنى النص اللغوية ؛ حيث فرق (سوسير) بين اللغة والكلام ، وأوضح أنّ الكلام هو استعمال خاص للغة ، إذ اللغة اجتماعية والكلام فردي خاص .

في الشعر إذاً الكلام بلاغي إبلاغي ؛ إذ يسعى إلى وظيفة جمالية تسبق الوظيفة الإبلاغية ؛ ولغة الخطاب العادي لا انزياح فيها في حين أنّ شعرية الأدب تقوم من جملة ما تقوم على الانزياح ؛ لأنّ الأدب والشعر خاصّة في استعماله للّغة يحاول استغلال كلّ طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبية والدلالية ، ومن تواشج هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية[٨]...

لكن خصوصيّة استعمال الشعر للغة والدعوة للإنزياح وتميّز لغة كل مبدع من سواه لا يعني أنّه يهدّمها لأن " ما يتغيّر هو معجم اللغة نظراً لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء ، أمّا نظام القواعد فلا يتغيّر إلاّ ببطء شديد نحو تحسين القواعد وإحكامها مجدّداً "[٩] من هنا " فإن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة "[١٠].

لذا فإنّ مداليل الكلمات في الشعر ليست بالضرورة ذات المداليل المعجمية ، إذ إن دلالة الكلمة في الشعر محكومة بمعطيات التركيب والسياق ، " إن للإنحراف والازورار عن الاستعمال العادي غرضه الجمالي "[١١].

فطريقة استعمال كل مبدع للألفاظ هي التي ترسم له أسلوبه الخاص ، من هنا فقد قال الناقد " بوفون " مقولته الشهيرة "الأسلوب هو الرجل نفسه "[١٢]. بمعنى أنّ الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك

هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرف إلى التشابه للوصول إلى التميّز ؛ فلغة الأدب تقوم باستغلال بنى اللغة بكثير من التعمّد والتنظيم .

وأي عدم توازن أو خلل بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخفف من شعرية الخطاب وتفرّده .. إذ شعريته تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى .

والمبدع الحاذق هو الذي يسخّر إمكانات اللغة ويتلاعب بتراكيبها مما يمنح نصّه خصوصية شعرية تجعله يتميز عن غيره من النصوص .

فمفردات اللغة وتراكيبها وموادها الصوتية والمعجمية هي المادة الأولية ، ومن الممكن للمبدع أن يصنع منها نصّاً متفرداً أو سواه ... وإننا ننطلق ها هنا من التخفيف من دور المكانة الإلهامية ، وإن كنّا لا نلغي دورها لأنها المفتاح ، لكنّ التهذيب والتشذيب والثقافة والوعي هي التي تساهم في تميّز هذا النص من سواه ....

وهناك كثير من الوسائل تلقي بنفسها بين يدي المبدع ليبعثها في نصه ، فمن الممكن أن يلجأ إلى التخفيف ، أو إلى استعمال الأمثال والحكم ، أو أن يستعمل الأفعال المضارعة مثلاً ، ومن الممكن أن يحفّز إيحاء النصّ عبر الحذف أو التقديم والتأخير بما يحققه من انزياح عن المألوف ، وخرق للعادي المكرور ..

فالأساليب الإنشائية مثلاً تبعث الحيوية والحركة في أجزاء النص إذا داخلته وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المسْتَقْبِل الذي يتحوّل فيها من مستقبل مجرّد إلى طرف مشارك[١٣].

إذاً الأدب والشعر خاصة يستعمل اللغة استعمالاً جمالياً يسبق الاستعمال التوصيلي ؛ بل قد تساهم شعرية الأدب في توصيل الرسالة بإطار أعمق وأكثر تأثيراً ، من هنا فإن للتركيب الشعري خصوصية لا نجدها في التركيب العادي ...

إنّ المناهج النقدية الحديثة قد انطلقت من بنى النصّ اللغوية إذ إنها (ألسنية) المنشأ ؛ وقد خلّصت بها الانطلاق النص الأدبي من مرحلة طويلة من الرزوح تحت وطأة الاهتمام بسيرة حياة المؤلف وموضوعات شعره وأفكاره ؛ إذ تم الاهتمام بالدال خاصة ، وأنساقه، وطرق تركيبه ، ومساقاته ...

وقد أكّد النقاد جميعاً أهمية اللغة الشعرية هذه اللغة التي تُستعمل استعمالاً جمالياً ووظيفياً عكس اللغة العادية التي تهتم بالإبلاغ فقط .

ونستطيع أن نلحظ التميز في اللغة الشعرية بطرق متنوعة بعضها يخصّ الحرف وبعضها يخص اللفظة وبعضها يخصّ التركيب ، وهذا التركيب يتناغم مع البناء الكلي للخطاب الشعري .

فالباث في اللغة الشعرية يحرص على أن يتميّز أسلوبه بميزات خاصة به ؛ إذ إن اللغة الشعرية غير اللغة العادية ؛ وتكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها متفردة عن سواها .

ويحرص الباث على نقاط ارتكاز في نصوصه تشكل محاور لنسيج الخطاب ، وهذه المحاور مرتبطة داخلياً بعلاقات متنوعة ثم ترتبط مكونات كل محور من هذه المراحل ضمن سياق الخطاب الشعري ، ويتجلى الجمال اللغوي من خلال ارتباط مكونات السياق في نقاط الارتكاز ومحاورها وما يدور فيها[14] .

وقراءة الإنزياح في شعر ابن المعتز لا تقف عند حدود التركيب اللغوي أو الألفاظ أو الحروف ... بل تتجاوز ذلك إلى الصورة والإيقاع ؛ إذ إن اللغة الشعرية معطى كلي يشمل كل بنى الخطاب الشعري ، هذه البنى التي تنطلق من اللغة ...

وللإنزياح إضافة إلى كونه عامل تميز للخطاب الأدبي ، دور جمالي كبير يساهم في لفت انتباه المتلقي ، ومن ثمة التأثير فيه، وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب ... فالتفاعل ضروري وهام بين العناصر المنزاحة والعادية ، والمنزاحة والمنزاحة لأن هذه العناصر دون تفاعلها لا أهمية لها بل قد تكون عوامل معيقة لشعرية الخطاب ، صحيح أن الجزء مهم لكن هذا الجزء يستمد أهميته من تفاعله مع الأجزاء الأخرى في كون عام اسمه الخطاب الشعري .... والتفاعل ينتج تغيراً في طبيعة المواد المتفاعلة والإطار الذي تنتمي إليه مما يؤسس لها سمات جديدة ووظائف جديدة تكون عوامل مميّزة للخطاب الشعري ... لأنّ ضعف التأليف وتنافر الحروف والكلمات يخفّف من شعرية الخطاب ... فيكون الانزياح ها هنا عاملاً سلبياً بدلاً من أن يكون عاملاً إيجابياً ... إن الشيء الثابت هو النظام النحوي أمّا المتغير فهو المفردات التي تشمل وظائف هذا النظام ، مما يحقق لكل نص خصائصه الشعرية والتركيبية ، هذه الخصائص التي تتواشح مع النصوص الأخرى بحيث تصير عوامل مميزة لخطاب هذا الباث أو ذاك...

لقد آن الأوان لإلغاء النظرة التي تقوم على اعتبار الظواهر البلاغية زينة ووشياً والتعامل معها على أنها عناصر هامة في بناء النص الأدبي[١٥].

بعض مظاهر خصوصية لغة الشعر

١ – التقديم والتأخير :

إنّ للجملة العربية نظامها الذي تعرف به (فعل – فاعل ..) (مبتدأ – خبر) لكن تقديم أحد هذه العناصر على سواه له أثره في بنية اللغة الشعريّة ، وللتقديم والتأخير أهداف وعناصر قد لا تصلح دائماً ، فالتقديم والتأخير قد يؤديان إلى ثقل التركيب والتكلّف ؛ لكنّ التقديم عامة يشكل خرقاً للنظام الثابت وانزياحاً عن المعتاد ، ويأتي التقديم والتأخير في أحوال كثيرة من مثل تقديم المفعول به ، والتقديم في التركيب الشرطي وتقديم الجار والمجرور والظرف على الفاعل ؛ وللتقديم أثره في التأكيد والتجانس والتفصيل والتوضيح والتحديد المكاني والزماني وبعث الهمة في ذهن المتلقي وتيقظه لطبيعة التراكيب التي خالفت السائد في الذهن ...

والتقديم والتأخير موجودان بكثرة في شعر ابن المعتز العباسي من ذلك قوله :

وأُبتُ وبي من ردِّها مضمراته ... وداخلُه سرٌّ وللناس خارجُه[١٦]

فـ (خارجه) مبتدأ مؤخر ، تقدم عليه الجار والمجرور / شبه الجملة وكان حقه التقديم لكن لغاية جمالية توضيحيّة قدّم الباث (الناس) على خارجه .

ومن ذلك قوله :

كأنّ على خلاّبهنّ سحاباً ... تجودُ من الأخلافِ سَحّاً وتَسكَابَا[١٧]

لقد قدم الجار والمجرور على اسم كأن (سحاباً) لغاية

التوضيح والشرح وهو بذلك قد كسر رتابة التركيب وقاده نحو الشعرية ، إنّ التقديم من الوسائل التي يلجأ إليها المبدع لنقل الخطاب من العادي إلى الشعري ، لننظر إلى هذا البيت :

وكأس على ثَـوْبِ الصَّبـاح شـربتُها وأسقيتُها شَرْباً كِرَامَـاً وأصحَابا[١٨]

لقد أخّر هاهنا الفعل وقدم عليه الجار والمجرور والمضاف ، إذ أوضحت هذه الألفاظ المُقدَّمة شيئاً من أبعاد الدلالة (تحديد الزمان) ولهذا أثره في شعرية التركيب ومن ثمّة في شعرية الخطاب .

إنّ التقديم والتأخير يكسبان اللغة مرونة ومطواعيّة إذ يمكنان الباث من الحركة بحريّة ، وتتمثل فاعليتهما في إعطاء التركيب المألوف واللامألوف تميزاً إضافة إلى مساعدة المتلقي على الشعور بنشوة الاكتشاف وإيصال المدلول بطريقة مختلفة . إذاً التقديم والتأخير انزياح عن المعتاد والمكرور في التركيب ولهذا الانزياح دوره في شعرية التركيب والخطاب الشعري .

٢ - الحذف :

يشكل الحذف لبنة في بناء الانزياح عن مستوى التعبير العادي ، وقد يستمدّ أهميته من أنّه لا يورد المنتظر من الألفاظ ومن ثم يفجّر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتجعله يتخيّل ما هو مقصود ومن ثمّة حدوث تفاعل بين المرسل والرسالة والمتلقي ومن هذا التفاعل تتضح لدينا خصوصية النصّ ، لكن ما يجب ألاّ ينساه المبدع أن الحذف ليس دائماً يقترن بالإيجاب ، بل قد يؤدي إلى ما لا تُحمد عقباه .

إن الحذف من وجهة بلاغية ونحوية يجب ألا يقود إلى

الغموض ، وقد أجاز النحويون حذف المكملات ، فيما ركز البلاغيون على الوظيفة الإبلاغية للنصّ .

لقد أكّدت البلاغة أهمية الحذف لكنّ جمالية الحذف لم تدرس ولم تُحلّل وإن أحسوا بها فهو عندهم خروج عن النمط الشائع أو هو خرق للسنن اللغوية[19].

إن الحذف أنواعٌ ، فمنه ما يكون في الجملة الاسمية إذ يحذف المسند إليه ، ومنه ما يكون في الجملة الفعلية حذف المسند والمسند إليه ، ومنه حذف في الحروف (النداء خاصة) ، ومنه حذف في التركيب الشرطي ، ومنه حذف في المكمّلات ...

يمكننا أن نجد أضرب الحذف كافة في شعر ابن المعتز ، بل إننا نلاحظ اطّراداً لهذه المحذوفات بحيث تشكّل ظاهرة بارزة في شعره خاصة حذف المسند إليه في الجملة الاسمية ، ومن ذلك قوله :

حواملُ شحٍّ جامدٍ فوقَ أظهرٍ وإن تستغثْ ضرّاتُهن به ذَابَا[20]

إن حذف هاهنا المبتدأ الأصلي الذي يشير إلى النوق وابتدأ بالخبر بعد أن عرفه بالإضافة ، والتقدير (هي حوامل شحّ) وهذا الحذف يحيلنا إلى ما سبق من الأبيات وإلى سياق البيت حيث يستدعي المتلقي مخزونه الثقافي ليحاول التعرف إلى هذه الأوصاف ، لمن تقال .

وقال في موضع آخر حذف فيه المسند إليه أيضاً :

أرائحٌ لمن تُنوّله وقد فَعَلَتْ شرّ وكم وَعَدْتَه ثمّ لم تَجبْ[21]

وقد ساهم هذا الحذف أيضاً بتحفيز دلالة التركيب ، ومن ثم لفت انتباه المتلقي .

وقال أيضاً في الخمرة بيتاً بديعاً :

زوجـةٌ للفـراتِ مـن زَعْفـرَانٍ　　　تلـدُ الحُـبّ في رؤوس القَنَـانى[٢٢]

فها هنا يحذف المسند إليه ، ويبدأ البيت بالخبر والتقدير (هي زوجة) لكن البيت ومتابعة النصّ تخفّف من غموض هذا الحذف وتكاد تجعله عادياً إذ إنّ درجة الانزياح تخفّ لكنها لا تصل إلى (درجة الصفر) بتعبير بارت ...

وإن كان حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في شعر ابن المعتز يحقق حضوراً قوياً لكنه ليس الوحيد ، بل هناك أيضاً الحذف في التركيب الشرطي (فعل الشرط خاصة) والجواب أحياناً وكلا الحذفين له أهمية قال :

فـإذا النميمـةُ للريـاح جَـرَتْ　　　مـا بينهـنّ وخانَهـا الصـبرُ[٢٣]
ظلّـت كمُعتنـق ومُفـترق　　　يُدنـي الرّضـا ويبـاعدُ الهجـرُ

وفي حذف المسند والمسند إليه والاستعانة بالمفعول المطلق للتعويض عنهما قول ابن المعتز :

فسُبحانَ ربّي ما لقـوم أرَىَ لهـم　　　كوامنَ أضغـان عقاربُها تَسْري[٢٤]

ومن حذف الحروف حذفه لأداة النداء ، وذلك من قوله :

خليلـيَّ إنّـي قَـد أرَانـي مَالِكـاً　　　لكم صحوَ نَفسي فَاتركا سُكرهَا ليا[٢٥]

ولديه أيضاً حذف المكملات ، ومن ذلك حذف المنعوت في قوله :

وسَـارية لا تمـلُّ البُكـا　　　جرى دمعُها في خدودِ الثّرى[٢٦]

إنّ الحذف أحد وسائل الانزياح في لغة ابن المعتز الشعرية وقد حقق حضوراً قوياً خاصة في المسند إليه .

٣ - الاعتراض :

تتأتى فاعلية الاعتراض من موقعه ؛ إذ إنه يرد بين عنصرين يكونان متلازمين غالباً ؛ من مثل : المسند والمسند إليه ، والنعت والمنعوت ، والفعل والفاعل ، والقول ومقوله ، وقد تحدّث ابن المعتز عن الاعتراض في كتابه البديع من ضمن المحسّنات اللفظية ، وجعله في الرتبة الثانية(٢٧).

إن الاعتراض يشكل خرقاً للمألوف من الألفاظ في تتابعها التركيبي ؛ إذ إنه يوقف سير السرد الشعري بهدف إيضاح شيء أو تأكيد شيء ، وهذا الإيقاف لمسيرة التتابع هو انزياح عن العادي ؛ إذ يأتي الفعل والفاعل ، أو المبتدأ والخبر ، لكن الاعتراض يحضر بين هذه المتلازمات فيوقف المسيرة المدلوليّة ، وينبّه الذهن إلى شيء غامض أو سواه ، وهو بهذا الخرق يحقّق فاعليته ووجوده وقيمته ، ويترك بصمته على التركيب اللغوي بأن يبعث فيه فاعلية وحيوية تلفت الانتباه إليه وتسيّره نحو الوظيفة الجمالية ، الشعرية التي تمتزج مع الوظيفة الإبلاغيّة .

وقد يرد الاعتراض بوجوه كثيرة ، فقد يكون بين عناصر الجملة الفعلية ، أو عناصر الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) ، أو بين عناصر الجملة الاسمية المنسوخة بأن أو إحدى أخواتها ، وقد يكون بين النعت والمنعوت ، أو بين أركان الجملة الشرطية ...

وقد حضر الاعتراض بكل أشكاله في شعر ابن المعتز ، وحقّق حضوره نسبة كبيرة لافتة ، خاصة بين أجزاء الجملتين الفعلية والاسميّة، قال في أحد الأبيات :

فلمّا رَأَوْهَا في الزجاجةِ سَبَّحوا وكَفَّر إجلالاً لها العلجُ أو صَلّى[٢٨]

ها هنا اعتراض بالجار والمجرور (شبه الجملة) بين فعل الشرط وجوابه ، وقد أفاد هذا الاعتراض تحديد موقع المدامة .

ومن الاعتراض بين الفعل وفاعله قوله :

شَيَّبَتْنِي ولم يُشَيِّبْنِي السنُّ همومٌ تَتْرَى وَدَهرٌ مَدِيْدُ[٢٩]

لقد اعترض في البيت السابق بين الفعل (شيبتني) والفاعل (هموم) ، وكان الاعتراض بجملة كاملة إنشائية ، فيما الجملة المعترض بين أجزائها جملة خبرية ، وها هنا تولّد لدينا تناوب بين الخبرية والإنشائية ساهم بتحريك التركيب اللغوي ، ومنحه الدفق والحيويّة ، إضافة إلى التوضيح ، والتأكيد على أن الهموم هي التي شيبته ، فلم يشيّبه السن فكان ها هنا نوع من التضاد الناتج عن النفي والإثبات .

ومن الاعتراض بين أجزاء الجملة الفعلية :

أَغْرَى الخيالَ بوَصْلِي نازحٌ شَحَطَا وكُنْتُ منه بقربِ الدار مُغْتبطا[٣٠]

ها هنا أفاد الاعتراض التأكيد ؛ إذ إن النزوح كان يسبقه قرب وفرح ، لكنّ الباث حرصاً منه على التوضيح فصل بين الفعل واسمه (وكنت) وخبره (مغتبطاً) للدلالة على حالة معيّنة ألا وهي حالة القرب ...

إنّ الاعتراض في صور كثيرة منه لا يحقق الانزياح الذي يحققه الحذف مثلاً لأن الألفة معه تخفف من إحساس المتلقي بالانزياح ؛ لكنه يبقى انزياحاً عن التركيب العادي .

قراءة تطبيقيّة تحليليّة

النصّ الأوّل

جَـار هَـذا اللّيـل أو آبـا — وقَـراكَ الهـمُّ أوصَابَـا[31]
ووفـودُ النجـمِ واقفـةً — لا تَـرى في الغـربِ أبوابَـا
وكَـانَ الفجـرَ حِـينَ رَأَىَ — ليلـةً قاسـيةً هَابَـا
غَضِـبَ الإدلالُ مِـنْ رَشـإ — لابـسٍ للحُسـن جلبابَـا
سُـحِرَتْ عيـني فلسـتُ أرى — غـيرَه في النـاسِ أحبابَـا
ولِحيْـني إذ بُليـتُ بِـه — وأرى للبـينِ أسْـبابَا
غصـنٌ يهـتزُّ في قمـر — رَاكِضَـاً للوشـي سَـحّابا
ومَلِيـحُ الـدلّ ذي غنـج — لابـسٍ للتيـهِ جلبَابَـا
أثْمَـرتْ أغصـانُ راحتِـه — لجُـناةِ الحسـنِ عنّابَـا
لامَـهُ فيَّ الوشـاةُ فكـم — ذمّـني فيهـمْ وكـمْ عَابَـا
عذّبـوا صبّـاً بعذلهـم — مُتعبـاً في الحُـبّ إتعابَـا
فتـبرأ مـن محبّتِنـا — وأراهُ كـانَ كَذّابَـا
لا تَـرى عَيـني لـهُ شَـبهاً — غَـزلٌ في الحـبّ مـا حـابى
وحديـثٍ قـد جَعَـلْتُ لـه — دونَ علـمِ النـاس حجّابـا
لا يمـلُّ النـثرَ لافظُـه — بمفـتن يعجـبُ إعجابَـا
قَـدْ أبحنـاهُ فطـابَ لنـا — وحَوينـا منـهُ أنهابَـا

يبدأ الباثّ نصَّـه هـذا بفعـل مـاض ثـم يخصّص فاعلـه باسـم الإشارة (هذا) ولاسم الإشارة تـأكيد وتحديـد ، ثـم هـذا التخيير بين (جار) و(آبا) وحذف الفاعل في الفعـل آبا الـذي هـو ضمـير مستتر يعود على الليل اعتماداً على دلالة الفعل الأول ، والفعـلان ينتسبان إلى الفعل الماضي ؛ هذا غير نسبة الليل إلى الفعل (جار) وهذا الإسناد

غير المألوف ينزاح عن الكلام العادي ؛ إذ إن الجو يرتبط بالإنسان أكثر مما يرتبط بالليل ويولد هذا الانزياح إدهاشاً يؤثر في المتلقي ؛ إذ أعطى التركيب بعداً جمالياً شعرياً ميزه من سواه من التراكيب ، وذلك بنسبة شيئين ليس من المألوف أن يسندا إلى بعضهما ؛ ثم يتابع الباث رحلة الانزياح عن المكرور المألوف في (وقراك الهم أوصابا) إذ من المعتاد أن يكون القرى إكراماً للضيف ، والسؤال ما الذي يمكن أن يقريه الهم لصاحبه غير الأوجاع ؟ وفي هذا التركيب (الأوجاع تقري هماً ، والهم يقري أوجاعاً) وهو يصب في تحويل الخطاب من مرحلة الإبلاغية المحضة إلى الجمالية الإبلاغية ؛ لقد التحم الفعل (قرى) في علاقة جديدة مع فاعل لم يعتد أن يكون كريماً (الهم) ومن هذه الجدة في العلاقة بين المفردتين انبثق تميز التركيب وتفرده ؛ فالعلاقة بين (قراك) و(الهم) قد بعثت الروح في الكلمتين والتركيب معاً ؛ ثم يحاول بعد ذلك تحديد البعد الزماني للوحته اللغوية في جلباب لغوي أخاذ إذ إن ما تم قد تمّ في الوقت الذي كانت فيه وفود النجم واقفة ؛ حيث التعريف بالإضافة ؛ إذ حدد نوع الوفود الواقفة (وفود النجم) وكأنها تنظر شيئاً وهي على أُهبة الاستعداد لفعل شيء ما ، وهي تبحث عن أبواب تنهزم من خلالها من هذا القادم من الشرق (الشمس) فيما كانت الأبواب الغربية مغلقة بل إنها غير موجودة ، وها هنا يعترض الباث بين الفعل (لا ترى) والمفعول به (أبواباً) بالجار والمجرور (في الغرب) إضافة إلى حذفه للفاعل ؛ وإلحاق الجملة الاسمية (ووفود النجم واقفة) بجملة فعلية (لا ترى في الغرب أبوابا) ، وهاتان الجملتان ليستا من نوع واحد ، بل الأولى خبرية تشي بالثبات والديمومة ، والأخرى ؛ إنشائية تقوم على النفي ؛ مع وجود المفرد (النجم) (الغرب) والجمع (أبواباً – وفود) ، وتترجح الأسماء بين المعرفة (وفود النجم + الغرب) والنكرة (واقفة – أبوابا)، ويحضر التخفيف (تخفيف التنوين لأجل

نهاية البيت) (أبوابا) في البيت خمسة أسماء وفعل واحد ثلاثي مضارع منفي متعدٍّ وحرفان (الواو) للاستئناف و(في) حرف الجر واعتراض بشبه الجملة (في الغرب) في حين أننا نلحظ في البيت الذي سبقه حضور واو العطف والحرص على الإطلاق (آبا) ، والتصريع في مقدمة القصيدة ، والتصريع نوع من التكرار الموظف للتأثير في المتلقي، وهذا الإطلاق دلالة على الهم، أما التخفيف فموجود أيضاً (أوصابا) وهو جمع يدل على الكثرة والآلام ، والأفعال حركية الطابع (آبا ، قراك - جار) تحضر المعرفة (هذا - الليل - الهم) ؛ والنكرة (أوصابا) ، والأفعال ثلاثية مجردة معتلة ماضية أحدها متعد (قراك) ، والأسماء جامدة (الليل - الهم - أوصابا) ، وفي الحروف نلحظ حضوراً للأحرف الحلقية (أ - هـ - ح) ، وكذلك حرف المد (الألف) .

إن تناغم هذه العناصر وتناوبها يسهم إسهاماً واضحاً في تميزها من غيرها ، هذا التميز الذي يحقق لها جمالية واضحة ...

وقد كانت حالة الفجر النفسية هي الهيبة ، وهيبته نابعة من أن الليلة قاسية ، ونحن هنا إزاء نسبة غير مألوفة بين القسوة والليلة ؛ إذ إن الاعتراض بين أركان الجملة الاسمية بين الاسم (الفجر) والخبر (هابا) وتقديم أداة التشبيه وإدخال التركيب الاعتراضي ضمن التركيب اللغوي يخلف ترقباً عند المتلقي وتحفيزاً لعناصر التركيب ؛ إضافة إلى العلاقة التصادمية بين الليل والفجر (وقد أكثر ابن المعتز من الحديث عنها ، ويلحظ أيضاً حضور أحرف المد (الياء والألف) والترجح بين المذكر والمؤنث ، والمعرفة والنكرة (الفجر) (ليلة) .

إذاً إن التقديم والتأخير والاعتراض وإنشائية الجمل وخبريتها والتكرار والإطلاق وإسناد الألفاظ إلى ألفاظ غير مألوفة وفقاً لذاكرة كل كلمة .. قد ساهم في انزياح التركيب عن العادي والمكرور ...

يتابع الباث بعد ذلك إتمام وصف أبعاد لوحته إذ الرشأ أغضب الإدلال وهذا الرشأ يتجلبب بالحسن ، فالاعتراض بين (لابس) و(جلباب) (للحسن) يهدف إلى التأكيد والتوضيح ، وقد أضفى على التركيب حلة قشيبة من الجمالية التي ميزته من غيره ، بل منحت التركيب شعرية واضحة فمن المعتاد أن يلبس الرشا جلباباً من جلد أو قماش أما أن يكون هذا الجلباب نابعاً من الحسن فهذا هو الانزياح عن المألوف وخرق التكرار والإبداع في نسبة الكلمات إلى بعضها وهذا التفاعل بين الألفاظ العادية يمنحها ويمنح النص حياة جديدة وتحفيزاً لدورها الدالي والمدلولي .

بعد كل ما سبق يلتفت الباث إلى نفسه / الراوي / ليصف حالته الشعورية تجاه هذا الرشأ الذي سحر العين ؛ فيستعمل صيغة الفعل الماضي المبني للمجهول مع أن الساحر والمسحور معروفان لديه، والعين هي التي أصيبت بالسحر وهذا خالف المتوارث فالعين عادة هي التي تسحر ، ولم تعد ترى سواه من الناس أحبابا ، فنفي الفعل أرى بالفعل الماضي الناقص (لست) فيه شدٌّ للمتلقي فهو يهدف للتأكيد من جهة وللتحفيز من جهة أخرى ، التأكيد للمعنى ، والتحفيز لمخيلة المتلقي ولا ينسى أن يخفف التنوين في آخر البيت ؛ ويحرص أيضاً على الجمع بين المفرد والجمع .

وهذا الحضور الصريح لأحرف المد خاصة الياء والألف ، واستعمال المعارف والنكرات ، وكذلك حضور حروف الحلق (ح، ع، غ، هـ) وأحرف الصفير خاصة السين (سحرت ، لست ، الناس) له دوره ، والجمل الخبرية والإنشائية (سحرت عيني ، فلست أرى غيره في الناس أحبابا) إضافة إلى الجمل الكبرى والصغرى ، وإنابة المفعول به عن الفاعل ، وما له من أثر إذ إن تبديل أدوار الكلمات في التركيب حافز أيضاً لانزياحه عن النمطية الثابتة .

والباث ابتلي بهذا الوضع – وعادة تكون البلوى للأمور السيئة – لكن ما يفعله المحبوب قد جعل التعلق به نوعاً من الابتلاء ؛ وهذا البيت يلحظ فيه حضور حروف المد بل غلبتها (الياء والألف) .

وتناول الجمل بين الإنشائية والخبرية (ولحيني) (وأرى للبين أسبابا) وهذا التناوب بين نوعية الجمل يبعث شيئاً من الحركية والدينامية للتراكيب إذ لجوؤه إلى فعل الأمر ثم الترجح بين الضمائر (أنت / أنا) ، وكذلك استعماله للمعرفة والنكرة (البين) (أسبابا) يشدُّ مخيلة المتلقي .

ويلجأ إلى الإبهام فالأسباب غير معروفة ، فكأنه يربط هذا البيت بما يليه ، أو يريد الوصول إلى أسباب الأسباب ، ويحرص أيضاً في هذا البيت شأنه شأن الأبيات السابقة على تخفيف التنوين في آخره، وعلى الاعتراض بشبه الجملة (للبين) بين الفعل ومفعوله ، وعلى حذف الفاعل أيضاً والتقديم والتأخير (ولحيني إذ بليت به – إذ بليت به لحيني) .

ويحضر أيضاً الفعل المبني للمجهول إذ يستدعي ذلك إنابة المفعول به عن الفاعل مما يحقق انزياحاً عن طبيعة العلاقة بين الألفاظ وخرقاً للسيرة التقليدية للفعل والفاعل والمفعول به ...

وفي هذا البيت أيضاً يحضر المفرد كما يحضر الجمع ؛ وتتناوب الأفعال بين اللازمة (بلي) والمتعدّية (أرى) ، وهي ثلاثية معتلّة الآخر .

وربما من أسباب ذلك الابتلاء هو أن هذا الحبيب غصن يهتز في قمر ، وهذا القمر هو وجهه ؛ أما الغصن فقدّه المياس ، بركضه وسحبه للوشي من اللباس ويحرص الباث على استعمال صيغة المبالغة

(سحّابا / فعّالا) كنوع من التأكيد على نبل محتد ذلك الغصن ويستفيد من معطيات الطبيعة الصامتة والمتحركة ؛ ويحيل مخيلة المتلقي إلى عناصر غير محددة ودوالّ تحتمل أكثر من تفسير وتأويل وهذا يحسب للباث ، إذ إن مثل هذه الدوال المراوغة وطريقة التركيب الداعمة لطبيعتها تساهم في نقل الخطاب نحو التفرّد والتميّز من سواه.

ويحرص الباث أن يجعل الخبر جملة فعلية أساسها الفعل المضارع الدال على الحركة (يهتزّ) ، والاستمرارية التي لفتت الانتباه إلى سماته ، إضافة إلى تحويل وجهة الخطاب من الحديث عن الأسباب وحالته النفسية إلى الحديث عن ذلك الغصن الراكض والمهتزّ والساحب للوشي ؛ ولعل لجوءه إلى الحذف ، والتخفيف (سحّابا) والتقديم والتأخير (للوشي سحّاباً / سحاباً للوشي) وبدء البيت بنكرة مفرد مذكر ثم انتقاله إلى نكرتين مشتقتين (راكضاً / سحاباً) ، و(قمر) الاسم المفرد الجامد النكرة ، و(الوشي) الاسم المعرفة المذكر؛ إضافة إلى جمل خبرية واسمية يحفّز المقدرة الجمالية للألفاظ ومن ثمة للتراكيب ، وتنزاح إلى طريق غير مكرور .

إنّ ذاك الغصن يتزيّى بزي التيه ، وكيف لا يكون كذلك وهو الذي تثمر أغصان راحته لجناة الحسن عنابا ، إذ الإثمار يكون للشجر لكنه ها هنا كان من الأغصان وليست أية أغصان ذلك الرشأ الجميل صاحب الأصابع الفضيّة ، وقد صار للحسن جناة يجنونه ، أما العناب وهو ثمر أحمر حلو لذيذ الطعم له نواة (كما تقول الدلالة المعجميّة) فقد تجاوز مساحة حروفه ومعجميته ؛ لقد أمكنه هذا التركيب الساحر من تجاوز قدراته الذاتيّة (كألفاظ كثيرة) بأشواط كبيرة ، إضافة إلى أنه لم يقل لجناة العنب ، بل لجناة الحسن ولم يقل أيضاً لجناة الحسن حسناً بل قال لجناة الحسن عناباً ، فكأنه أراد بهذا

الإدهاش لفت انتباه المتلقي إلى أن العناب ممتلىء بالحسن ، وأن أغصان راحة اليد تثمر ، وعندما تثمر ، تثمر عناباً لجناة مخدومين ، وليس لأي جناة ، إنّهم ليسوا جناة الأكل ، بل جناة الحسن والجمال...

في البيتين السابقين نلحظ التخفيف (جلباباً + عناباً) ونجد الاعتراض (للتيه – لجناة الحُسن) وحضور الجمل الخبرية ، والحرص على ربط الأبيات عبر علاقة التضمين وتحضر النكرات (لابس – غنج – مليح – عناباً – أغصان) وحضور الأحرف الحلقية (غ، ح، خ، ع) وتناول الأفعال والأسماء ، وحضور الجمع والمفرد ؛ وإعمال الاسم المشتق النكرة عمل الفعل في المفعول (لابس للتيه جلباباً) وكلّ هذه الانزياحات تلفت انتباه المتلقي لجماليات النصّ الأدبي .

يعود بعد ذلك إلى الأسباب محاولاً تحديد نوعية العلاقة بينه وبين ذلك الذي لامه فيه الوشاة نتيجة لعلاقته مع الباث ، وقد استجاب لهم (ولا نعرف أفي الظاهر أم الباطن !) فذمّ الباثّ وعابه ، وقد يحمل هذا نوعاً من الدلال والذكاء معاً وشيئاً من حُسن التخلّص؛ فكانت استجابته سريعة ، إذ ما إنْ لامه الوشاة في ذلك المحبّ حتى استجاب لهم ، وقد قدّم (فيّ) وفصل من خلالها بين الفعل وفاعله باعتراض يبدّد النسق العادي لسير الألفاظ ..

فالفعل لامه ثلاثي معتلّ متعدّ ، والوشاة جمع معرّف ، والاعتراض بشبه الجملة (فيّ) والتأخير والتقديم ، التأخير للفاعل (الوشاة) والتقديم للمفعول به (الهاء) وقد حرص على أن يعبر عن المفعول به ، بضمير وعن الفاعل بجمع معرف (الوشاة) ، وكم تستعمل للتكثير مسبوقة بالفاء ؛ (وذمّني) فعل ثلاثي مضعّف متعدّ، وعاب فعل ثلاثي معتل ؛ والإطلاق يكون في نهاية البيت ، (عابا)

ويُكرّر في هذا البيت (في) و(كم) إضافة إلى حضور لافت لأحرف المدّ ، مع جمل خبرية ، تتعانق من جهة وتخترق بحروف وأسماء وكل هذا له دوره في النص .

إذ إن الاعتراض والتقديم والتأخير والتكرار والتخفيف عناصر تساهم في انزياح التراكيب عن سيرتها الأولى العادية إلى نهج آخر ، وهو نهج حضور الوظيفة الجمالية إضافة إلى تناغم أحياناً بين التفاعيل والألفاظ ، فكان الوزن قد اتحد بالألفاظ لتقوية الجرس ، ولم يشأ خرقها ؛ لأنّ الخرق ليس دائماً مجلبة للشعريّة ؛ ذلك لأنّ بعض أنواع الخرق أقوى من بعض الأنواع الأخرى ؛ ومن ذلك الانسجام بين الألفاظ والتفاعيل تتولد شعرية هامة ؛ فهذا الثبات أقوى من الخرق في حين أن الخرق عبر (التدوير والتضمين) أكثر أثراً من الثبات ، وأكثر فاعلية في بنى النص اللغوية ...

ولم يدر الوشاة أنهم عذبوا عاشقاً بعذلهم هذا ، وهو يعاني التعب الشديد وهذا التعب ناتج عن الحبّ (متعباً في الحبّ أتعاباً) يبدأ البيت بفعل ماض ثلاثي مزيد بالتضعيف ، متعدّ ، ويلحقه مفعول به نكرة (صبّاً) ثم بالجار والمجرور (بعذلهم) وهي مصدر معرفة بسبب الضمير ، ويعترض عبر (بعذلهم) بين الصفة والموصوف (صباً – بعذلهم – متعباً) والحب معرفة : و(متعباً) اسم مشتق نكرة ، (إتعاباً) مصدر نكرة ، وجملة (عذبوا صباً) جملة خبرية تحتمل وجهين من الدلالة ؛ ومما يلفت النظر في هذا البيت هو تضعيف الحروف .

وأيضاً حضور حروف الحلق والصفير والمد وتكرار حرف الباء خاصة إذ إن بداية البيت تسير سيراً رتيباً ثم تخرق بالاعتراض ثم تتناوب النكرات والمعارف ويحدث تكرار لبعض الحروف وكل هذه العناصر تشكل انزياحاً عن العادي قد يسهم في شعرية الخطاب الشعري .

لقد حاول المحبوب أن يُظهر غير ما يضمره فقد تبرأ من محبته لحبيبه (فتبرأ من محبتنا) إذ النسبة للضمير والتخفيف (تبرأ) للمناسبة بينه وبين السياق ولتخفيف حدته ، وقد كان الباث يدرك أن هذا التبرؤ هو وليد الموقف ، وليس ناتجاً عن عوامل داخلية فأتبع ذلك (وأراه كان كذاباً) وقد حذف اسم كان لأنه معروف مسبقاً فكان لهذا الحذف دور تنشيطي في إعادة قراءة التركيب كله وتفحص معالمه، وقد بدأ الباث بيته بحرف العطف (الفاء) ليجمعه إلى سواه من الأبيات والمداليل وقد وردت في البيت ثلاثة أفعال (تبرأ) خماسي (أراه) ثلاثي معتل متعد و(كان) فعل ماض ناقص ؛ فها هنا ترجح بين زمانين أولهما الماضي وهو (التبرؤ) ، وقناعة الباث (في الحاضر) إضافة إلى تخفيف التنوين في آخر البيت (كذّاباً) ، ويُلحظ أيضاً غلبة حرف المدّ (وحضور حرفي الياء والنون ، أمّا الجملة فخبريّة مثبتة من صفاتها الديمومة والتصديق والثبات والثقة .

إنّ الأفعال تشكّل حضوراً قوياً في هذا البيت يجعل الحركة سمة واضحة فيه .

ويتابع الباث حديثه عن محبوبه برغم ما فعله عبر تنويع جديد في الضمير ، وأن العين لا ترى (لا ترى عيني) ونتساءل لماذا عينه لا ترى ؟ فتأتي الإجابة مسرعة فعيني (نسبة للباث) لا ترى لهذا الحبيب شبيهاً ، فهي نقلة جديدة ، فبعد أن كانت العين مسحورة في بيت سَبَقَ، ولا ترى في الناس أيّ حبيب ، صارت لا ترى له في الناس شبيهاً ، فهل هو تطور في الدلالة ، أم أنّها لم تجد حبيباً ، فصارت تبحث عن شبيه له ، فلم تجد أيضاً وكيف تجد وهو غزل في الحبّ ما حابى ، وها هنا يحذف المبتدأ لأنّ ما سبق يدلّ عليه ومن جديد يحفّز الباث مخيلة المتلقي لتربط النصّ ببعضه إذ إن هذا الاختصار القائم

على الحذف كان له أثرٌ كبير ؛ إذ شكل انحرافاً عن السائد من التراكيب .

لقد أتبع الباث في هذا البيت (جُملة البيت الذي سبقه الخبرية) بجملة إنشائية كسرت رتابة الجمل السابقة عبر النفي (لا ترى) ، والفعلان الواردان أحدهما مضارع مجرّد متعدٍ ، والآخر ثلاثي مزيد بحرف ، زمانه في الماضي ؛ وتحضر أيضاً المعارف (الحبّ)، والنكرات (شبهاً) ، والأسماء (عيني ، شبهاً ، غزل) ، وبعد الجملة الإنشائية تأتي جملة خبرية (هو غزل) تدلّ على الثبات وغلبة الصفات، والاعتراض بشبه الجملة (له) بين الفاعل والمفعول به (لا ترى عيني له شبهاً) فتكون بذلك قد حدثت مواءمة بين الإنشائية والخبرية ، والأسماء والأفعال ، وحضر الاعتراض والحذف ، والمعارف والنكرات ؛ وهذا التمازج بين صيغ وتراكيب مختلفة المنشأ يسهم في كسر تقليدية التراكيب وثباتها وتحويلها من العادي إلى الشعري .

ومن سمات هذا المحبوب إضافة إلى أنه (غزل) حلاوة حديثه ، والحلاوة هذا الحديث وغلائه عند الباث فقد أقام له الحجّاب كي يمنعون أي راغب بسماعه ، ويفصل ها هنا بين الفعل ومفعوله (قد جعلت له دون علم الناس حجّاباً) ، فالباث يستعمل قد لزيادة التأكيد ؛ ويترك الحديث مبهماً (واو رُبّ) (حديث) نكرة ؛ وفي مجهولية هذا الحديث تكمن قيم كبيرة إذ إن عدم معرفتنا به (وقد وضع له الحجاب) توليه أهميّة كبيرة قد لا تبقى كما هي فيما لو كان الحديث معروفاً من قبل المتلقي .

والفعل (جعل) فعل ماض متعدّ صحيح والمفعول به (حجّاباً) جمع نكرة وقد خفّف الباث التنوين كما في نهاية كل أبيات هذه القصيدة ، مما أعطاها امتداداً سببه مدّ الصوت وعدم تحديده بالتنوين.

وقد استعمل المعرفة أيضاً (علم الناس) والناس جمع لا مفرد له من جنسه والـ (الجنسية) تستغرق عموم الجنس ويرتبط هذا البيت عبر التضمين مع البيت الذي يليه إذ يقول فيه :

لا يمـلّ النـثر لافظُـه ... بمفتـن يعجـب إعجابـا

إذ إن الباث يعود ليستعمل أسلوب النفي (لا يملّ) يؤخّر ذاك الذي لا يملُّ من النثر المرسل الجميل ؛ وهذه النقلة النوعية بين الضمير – أنا / هو وهذا الـ (هو) ؛ هو الذي يعجب إعجاباً ، إذ يخفف التنوين ، فيأخذ سمة الإطلاق غير المحدود ، وبعد الجملة الإنشائية (لا يملّ) ، تأتي جملة خبرية (يعجب) ، ونجد حضوراً للتقديم والتأخير فيتقدم المفعول به على الفاعل ، والمشتق (اسم الفاعل) وهو من فوق الثلاثي نكرة (بمفتن) ، أما الفعل الذي يليه فهو رباعي مضارع ؛ جاء مصدره بعد ذلك ، و(لافظه) معرفة بالضمير ، وهو اسم فاعل مشتق ؛ إنّ تناوب التقديم والتأخير والنكرات والمعارف والجمل الإنشائية والخبرية والأسماء والأفعال يساهم في شعرية التراكيب ...

ينقل الخطابَ الباثُّ بعد ذلك إلى الضمير (نحن) ، ويعني به المبالغة إذ يعني فيه (أنا) (نحن في غرض الفخر) ، قد أبحناه ، إنّ ما كان يلفظه لنا لم نتركه سراً ، بل نحن (الباث) منعناه عندما أردنا ، وأبحناه بإرادتنا فطاب لنا بعد الإباحة وأبقينا على بعضه ، وقد حرص الباث على أن يسبق الفعل (أبحناه) بحرف التحقيق (قد) بهدف التأكيد ، وحرف العطف (الفاء) ليقوي الرابطة بين الأفعال ، فالفعلان ثلاثيان أحدهما مجرد والآخر مزيد ، وأحدهما متعدّ والآخر لازم ، والفعل (حوينا) هو ثلاثي مجرد معتل متعدّ أُتبع بنكرة (أنهابا) وقد خُفّف التنوين ... ويلحظ في هذا البيت حضور لأحرف الحلق

والمدّ خاصة (الألف) وحرف (النون) ويحضر الاعتراض أيضاً في هذا البيت بين الفعل وفاعله / والمفعول به ، بشبه الجملة الجار والمجرور (منه) .

أما جمل البيت فهي جمل خبريّة تمنح السياق ويمنحها أهمية كبيرة لأنّها جاءت بعد جمل إنشائية في البيت الذي سبقه وقد ساهم ذلك في إعطائها قيمة جمالية بفعل التناوب بين الجمل مع سمات كل منها وتميزها هذا التميز الذي يخفّف منه تتاليها ، لكن تناوبها يقوّي دورها الجمالي ...

إن الانزياح يحضر في النصّ حضوراً واسعاً ، وقد تبدّى هذا الانزياح في مظاهر متعدِّدة منها الحذف والتقديم والتأخير والاعتراض والتناوب ، ومما أضفى أهمية خاصة على لغة النصّ أيضاً تناول الجمل الإنشائية والخبرية وحضور المعارف والنكرات والأسماء والأفعال ، والأفعال اللازمة والمتعدّية وسواها ..

وقد اتضح لنا شيء من خصوصيّة الخطاب الشعري الذي يحرص على وظيفته الجمالية أكثر من حرصه على الوظيفة الإبلاغية بل إنّ الوظيفتين تتعانقان معاً لتأدية وظيفة الخطاب الإبداعي التطهيريّة...

إن طريقة تركيب الكلمات والنسق الذي ترد فيه يساهم مساهمة فعّالة في إعطائها خصوصية تتميز بها من سواها ...

النصّ الثّاني

لا ..... وَيْـــــكَ لاَ وَحَيَاتِهــــا	وذمامِ عاصرِها وحقّ سُقاتِها[٣٢]
مَـا هَـمّ قلـبي أنْ يَهيـمَ بغيرهـا	فلـذاكَ قلـبي مغـرمٌ بصفاتِهـا

فإذا هُما اجتَمَعا وضمَّ سَناهُما	كَفَّ الزُجاجةِ أَشْعلا كَنَفاتِهـا
لا شَيء أحسن في المسامع نغمةً	من قول هاكَ إذا طربْتَ وَهَاتِها
مَنْ شَكَّ في فعلاتِ رُوحانيّة	ورأى .... فقد رأى فعلاتِها
لكنّها مهجاتُ جسم الماء	لكنّ جسمَ الماء من مُهجاتِها
جاءتْك بكراً في يدي بكر فغدتْ	حركاتُ قلبكِ في يديْ حركاتِها
لم تَحْكِ حُمرةُ خدّها لنديمِها	إلا ونكهةُ تِلكَ مِنْ نكهاتِها

يبدأ الباث نصه بالنفي (لا) ، ويتبعه بأربعة أساليب للقسم أولها (....) ثم بالتعجب (ويك) ، ثم ينفي لزيادة التأكيد ، محيلنا إليها بالضمير محاولاً الاختصار وإرجاعنا إلى التركيب الكلي للشطر ، بل لبؤرة النص .

وهكذا منذ البداية وعبر هذا التأكيد وتلك الأساليب الإنشائية في القول ، وهي خاضعة للتصديق ، ولها أثرها في التركيب ، يلفت انتباهنا ، ويقودنا بعد ذلك إلى التفكير بنوعية الألفاظ ... تتصل بالديمومة والقدم ، ديمومة الأثر والفعل وكان متناولوها يهتمون كثيراً بصفة الديمومة هذه نشأة وحياة وأثراً ؛ ثم هذا التعجب التنبيهي (ويك) ، إذ صار لدى الباث من البديهيات ، زيادة للتأكيد والتنبيه مع المضاف والمضاف إليه في الشطر الثاني .

وإعادة ثلاثة ضمائر بالأصوات ذاتها ؛ وتعريفه للنكرات بالإضافة إذ لا نكرة في عالم ذلك . إن خلو هذا البيت من الأفعال والحرص على الجمل الإنشائية نوع من التأكيد على ديمومة أرادها الباث ؛ والحرص على استعمال المعرفة أيضاً يحمل دلالة كبيرة ؛ ويزداد التأكيد (لا - لا) وبهذا البيت الذي يشكل بداية النص يجيد الباث تمييز كل عناصر التركيب للتأثير في المتلقي ودفعه للمشاركة في بناء النص ؛ لقد كان التصريح أيضاً أسلوباً لجأ إليه الباث .

وقد فتت الباث الزمان ، فبدأ من الحالة التي آلت إليها ...

ليسترجع بعد ذلك ذمة عاصرها ثم يقودنا إلى (الاستباق) ، إنه ينتقل من شيء حاضر بين أيدينا ... إلى الماضي البعيد ... إلى مستقبل غير واضح المعالم ... مستعملاً لكل صيغة من هذه الصيغ طريقة في التعبير، ثم يزيد ذلك بكلمة تعجب وحرف الخطاب (وي – ك) إذ تتناوب الضمائر بين حالتين (المخاطب) و(الغائب) فتيسطر (هي) على عموم الدلالة ، وبذا فقد أحسن الباث في جذب المتلقي للنص عبر هذا الاختيار السليم للأساليب لا يكون إلا بشيء .

لقد منح هذا التوارد والتتابع التراكيب شعرية خاصة قام على أساسها هذا البيت ، وقد تناسلت صور النص ومعانيه من هذا المفتاح الهام .

إن حذفه للفعل أقسم ... والترجح بين المفرد والجمع تعبير عن توق الباث لحالة بعينها فالعاصر واحد ، لا إشكال ، هذا غير دلالات وجودهم (جماعة) . إن العاصر والقوم قد فقدوا صفاتهم الأخرى .

لقد استعمل الباث اسمين جامدين (ذمام – حق) وقد جاءا مضافين وبذلك مزج بين الألفاظ عبر علاقات تصاهرية ، إضافة إلى هذا التناغم بين التراكيب والتفاعيل العروضية مما بثّ نغمة موسيقية فريدة تمازج فيها أسلوب القسم مع التركيب في الجرس الموسيقي وبحضور الإطلاق (لها ..) وتكرار حروف المد وبعض الضمائر و(لا) و(الواو) ...

بعد هذا البيت المتميز بتراكيبه وبأسلوبيته ينتقل الباث إلى الحديث عن ذاته بالالتفات من ضمير الغائب هي إلى هو (قلبه) إذ يبدأ البيت بنفي أن قلبه قد هم للهيام بغيرها ؛ وهذا الاستعمال لتلك الألفاظ له دلالته فـ (همَّ) فعل يعني عزم على الأمر ، لكن هذا العزم منفي ، وقد نسبه إلى قلبه أيضاً ، وإن اتضح لنا أنه ينفي الحاضر

بالماضي (هم / يهيم) والهيام درجة متقدمة من درجات الحب ، إذ يعني ذلك أنه ربما يكون قد أعجب بسواها لكنه لم يهم بغيرها ، إن الترجح بين (هم) الفعل الماضي و(يهيم) المضارع له أثره في جمالية النص ، وتركه (غيرها) مبهمة غير معروفة ، بل إن هذا الـ (غير) هو منسوب ومعروف قياساً (ها) ، والمادة الصوتية لـ (هم / يهيم) متقاربة وتوحي بالتكرار ، والمصدر المؤول من أن وما بعدها صاحب دور جمالي وإبلاغي .

إن الباث يترك الحالة معلقة فالقلب لم يهم بغيرها ، والجملة إنشائية (ما هم) و(يهيم) خبرية وهذا الترجح بين الضمائر (هم / هو/ أنا / هو / هي) وأثر حرف الميم المشدد (همّ) .

إذاً لقد ساهم النفي مع التكرار والالتفات وإرجاع الضمائر بمداليلها إلى البيت السابق في تميز لغة هذا البيت ! وتأتي بعد ذلك اللام التعليلية التفسيرية (لذلك) واسم الإشارة للتخصيص ، والخطاب (الكاف) إشارة إلى يقينية الأمر ، فقلبه لم يهمْ للهيام بغيرها ولذلك القلب ذاته (قلبي) مغرم فهو الذي لم يهم وهو المغرم ، لقد كرر الباث (قلبي) بذات الصيغة لكنه في الصيغة الأولى جاء الفعل قبله إذ اتضح الحدث من الفعل ، وصرنا ننتظر الفاعل في حين أنه بعد ذلك قدم الفعل على المغرم ، وهذا له أهمية بالإشارة إلى القلب في أنه هو المغرم ، في حين أن التركيب الأول كان النفي حليفه لأن فيه سلبية ، إذ أخّر القلب ، لكنه ها هنا قدمه وذكر أنه مغرم بصفاتها .

إذاً لقد امتزج التركيب بالمعنى فعندما كان فعل القلب سلبياً نفاه وأخره ، وعندما كان فعله إيجابياً قدمه وأثبته ... وذكر أنه مغرم بصفاتها ، بكل صفاتها إذ تناسبت مع نهاية البيت الذي سبقه (سقاتها) ، ولانزال نلحظ توارد حروف الهاء والباء والمد .

ومع أن التفسير والتبرير والتعليل لا يليق ببلغة الشعر لكنه هاهنا لا يخلو من جمالية قامت على التقابل بين حالتين ، بين الشيء المجهول الذي لم يهم به القلب ، والذي أغرم فيه القلب (قلبي) ، ففي الصيغة الأولى حرص على ربط الحالة السلبية بالزمان الماضي مع النفي لكنه في حالة الغرام أطلق المعنى من الزمان ، فهو خارج التقييد بالزمان ، مما ساهم في جلائه ، (التقابل بين الأفعال والأسماء ..).

ثم يستأنف الباث حديثه بالتركيب الشرطي مع حذف لفعل الشرط وإحضار الفعل (اجتمعا) للتفسير ويحضر الضمير (هما) الدال على المثنى ، وها هنا تحفيز لمخيلة المتلقي للتساؤل عن (هما) من هما؟

فالباث يسعى إلى إدخال المتلقي في غياهب نصه ويحشره في زاوية المتابعة للاكتشاف ويحرص على استعمال ميم العماد وصيغة التثنية ، والفعل ضمّ بما له من مدلول معنوي إذ يشير إلى الشوق والحب والحنان ..

ويحرص الباث حرصاً شديداً على اختيار ألفاظ ذات دلالات قوية تنسجم مع السياق ، وتتابعُ أحياناً بشكل سببي (اجتمعا / ضم سناهما) .

وهذه الإطالة في إيصال المتلقي لجواب الشرط لها دورها ؛ إذ يطيل الجملة التي تعترض بين أجزاء الجملة الشرطية (ضم سناهما....) ليوصلنا بعد ذلك ومع التلاحم مع الجملة المعترضة إلى الجواب (أشعلا كنفاتها) .

ويحرص على استعمال ألفاظ ذات دلالة على النار (السنا – الإشعال) والتكرار (حرف الهاء خاصة) ولايزال الإرجاع بضمير إلى أبيات سابقة والالتفات بين الضمائر وتغيير مداليلها من التثنية إلى

المفرد المذكر إلى المثنى إلى المفرد المؤنث (هما / هما / هو / هما / هي) وتكرار الألف والميم والجيم ، والأفعال المتعدية (ضم / أشعلا) والحرص على إنهاء البيت بصيغة الجمع وألف الإطلاق والترجح بين الأفعال المتعدية واللازمة (اجتمعا – ضم) وبين الخماسي والثلاثي المضعف .

أما الجمل فهي إنشائية يحرص الباث عليها ، ويلحظ عدم لجوء الباث للتقديم والتأخير لأن التركيب الشرطي والاعتراض قد انزاحا بالتركيب والدلالة من التقريرية والمباشرة إلى الشعرية ، فالاعتراض عنصر فاعل ؛ خاصة بين أجزاء الجملة الشرطية إذ إنه يخرق السير الطبيعي للسرد الشعري ..

بعد هذا ينتقل إلى البيت الذي يليه مبتدئاً بالنفي (نفي الجنس) واستعمال اسم التفضيل ، والتمييز (نغمة) بهدف توضيح ما أبهم على المتلقي والحرص أيضاً على استعمال صيغة الجمع (المسامع) فكأن جسد الإنسان يتحول كله إلى مسامع ، من جهة ، ومن جهة أخرى تشير إلى كثرة مستمعيها ، وهذا النفي الذي يدل على إطلاق النفي إذ إنها أفضل من كل شيء بنغمتها المتميزة ، والتكرار يحضر أيضاً (هاك / هاتها) فهي في حركة دائمة تتناولها الأيدي ، إذ لا يكتفي الآخذ بأن يقول له المعطي (هاك) بل يقول له (هاتها) دلالة على التأكيد ، والرغبة في التناول ، وأهميتها التي تجعلها في حركة دائبة من يد لأخرى .

وقد أدخل الشرط بين هاك وهاتها ، بل لنقل إنه أخّر الشرط وكان حقه التقديم وهدف منه إظهار حالة بعينها يدرك كنهها الباث جيداً إذ لو قدرنا الشرط في صورته الأولى قبل التقديم والتأخير لكان علينا القول :

" إذا طربت فلا شيء أحسن نغمة في المسامع من قول هاك وهاتها ".

لكن التركيب الشعري المبدع ينجح في إعطاء النص خصوصية عبر تبديل المواقع ، والتقديم والتأخير ، مما يضفي على التركيب والسياق معاً خصوصية جمالية تميزه ؛ ولقد شكل هذا الانزياح ميزة خاصة للبيت جعلت المتلقي ينتبه إلى ماهية هذا التقديم والتأخير مع ما يحققه من تشويق ، ومن إدهاش للمتلقي في نهاية البيت ...

(هاك وهاتها) كلاهما اسم فعل أمر الأول بمعنى (خذ) والآخر بمعنى (أعطني) وهذا التناوب بين الأخذ والعطاء يشير إلى التفاعل والتواصل ، إضافة إلى الالتفات الحاصل من تناوب الضمائر (هو / أنت) ؛ إن الجملة الشرطية (إذا طربتَ) اعتراض بين المعطوفين مع حذف جواب الشرط لدلالة ما تقدم عليه ؛ واعتراض آخر بين (أحسن ونغمة) عبر الجار والمجرور (في المسامع) أما اسم التفضيل فهو اسم مشتق مسبوق باسم جامد ؛ والترجح بين الأسماء والأفعال (هاك – طربْتَ – هاتها) له دوره في تميز التركيب إضافة إلى حضور صوت الميم والتعبير عن الطرب بالفعل والطرب دليل الهناءة والسعادة .

إن تعدد الانزياحات في نسيج النص الشعري مدعاة للتواشج من عناصر أخرى تميز هذا النص عن ذاك ، ولعل الانحرافات التي تحدث على صعيد التراكيب اللغوية هي الخطوة الأولى والأساس في شعرية الخطاب الشعري ...

ينقلنا الباث من أسلوب إلى آخر فمن القسم في البيت الأول إلى النفي ، إلى الشرط عبر الأداة (من) .

والفصل بين أجزاء التركيب الشرطي بعث حالة من الترقب لدى المتلقي إذ استطاع الباث أن يستغل إمكانيات التركيب الشرطي ليعترض بجملة ، وقد لجأ في جواب الشرط إلى حرف التحقيق (قد) بعد أن ربطه بفاء الجواب ..

أما التكرار فيحضر حضوراً واضحاً (فعلات / فعلاتها) و((رأى / رأى) ، وله دوره الهام ، وقد استعمل هذا اللفظ في فاتحة القصيدة ، وقد حرص على إنهاء البيت بـ (فعلاتها) وتركها مفتوحة دون تقييد مع ما يدل عليه الجمع من معان واسعة وهامة ..

وكان يؤدي المعنى قوله (ورأى فعلات ...) لكن الوظيفة الجمالية للتركيب اقتضت منه التكرار والاعتراض ؛ هذا الاعتراض الذي شكل انزياحاً عن خطابية التركيب.. والباث هنا يحرص على التركيب (ورأى ... / فقد رأى فعلاتها) فرؤية ... أولاً ثم رؤية فعلاتها إذ إن هذا التباطؤ له دوره وأثره ، أما الضمائر (هو / هو / هو) فكلها ترجع إلى شيء واحد والأفعال كلها في الزمان الماضي ، يدل بعضها على الشك ، وبعضها على اليقين .

إن التكرار اللفظي والمعنوي يرسل جرساً يتناغم مع التركيب لبعث جمالية اللغة الشعرية ؛ وهذه التراكيب تنزاح عن المألوف في الصياغة فتحدث انزياحاً عن الإيصال نحو الجمالية والإيصال معاً إضافة إلى التناغم أحياناً بين التفاعيل والكلمات (من شك في) والجمل ذات النوع الواحد ونسبتها للماضي .

ثم ينتقل الباث ليستدرك في البيت الذي يليه ويشرح بعض الذي فاته ليس بهدف الشرح للوصول لمعنى محدد بل إنه شرح يهدف للفت الانتباه إلى جوانب أخرى وليعبر عن رؤية الباث لبعض الأمور بقوله :

لكنها مهجات جسم الماء   لكن جسم الماء من مهجاتها

ويكرر في هذا البيت ألفاظ الشطر الأول في الشطر الثاني لكنه يتلاعب في التكرار ويغير الصيغ إذ إن التي تشير إلى ,,, في الشطر الأول تشير إلى ... في الشطر الثاني لأن جسم الماء نابع من مهجاتها ...

إن الضمير يترجح بين (هي / هو / هو / هي) وهكذا يبدأ البيت وينتهي بـ (هي) ليؤكد على التماهي مع جسم الماء ويرجع مهجات جسم الماء إلى مهجاتها لأنها أصل الحركة ، وهي التي حركت فيه الحياة حين اقترب منها واختلط بها ..

وتبدو الألفاظ من أول وهلة أنها تكرار لا طائل منه ، وأنها تكرر المدلول ذاته ، لكن الباث وإن استعمل ذات الألفاظ قد استطاع أن يمنح بيته حيوية فريدة إذ حقق إدهاشاً للمتلقي وانحرافاً عن الشيء المتوقع ، إذ يحرص على الاستدراك ، وقد بدأ البيت بالاستدراك ، ثم يستدرك على الاستدراك ليعيد المتلقي في نهاية البيت إلى أوله وأوله يحيل إلى البيت الذي سبقه ..

ويحرص الباث على استعمال صيغة الجمع (مهجات) و(جسم الماء) و(لكن) وغير ذلك من المظاهر التي تساهم في انزياح النص عن عاديته وأخذه نحو التركيب الشعري .

لقد جعل الباث عبر هذا التلاعب في التراكيب من الألفاظ العادية ألفاظاً غير عادية في بيت واحد وبتراكيب متنوعة تؤدي وظائف قد يتضح منها – أول ما يتضح – أنها ذاتها أو أنها تشير إلى التقريرية ... لقد تواشح تكرار الحروف ، مع تكرار الألفاظ مع تكرار الصيغ ليسم البيت بميسمه ويترك بصماته الناصعة عليه ..

ثم يصل الباث في البيت الذي يليه إلى المتلقي عبر الالتفات من الضمير (هي) الغائب إلى الضمير المخاطب (أنت) (جاءتك) ، وهذا إشراك للمتلقي في النص الشعري ، وهي وقد جاءت في الفعل الماضي وحالتها (بكر) وحاملتها (بكر) ثم يدور ليدخل في ذاتية المتلقي ويصف حالته النفسية وحركة قلبه التي تماهت مع حركاتها ؛ وهذا التكرار له أثره في لفت انتباه المتلقي (بكر / بكر) والتنقل في الضمائر (هي / هي / أنت / هي) فالباث يحرص في هذا البيت كسابقه على استعمال اللغة الفنية والتحايل على الألفاظ بتراكيب تؤدي ما يريده ؛ ويحرص أيضاً على استعمال صيغة الجمع وتعريف بعض النكرات بالإضافة ...

لقد بدأ هذا البيت بـ (جاءتك) وقد حقق من خلالها عبر هذا الالتفات إدهاشاً ساوى أو فاق الإدهاش والأثر الذي تحققه الأساليب الإنشائية من شرط واستفهام وقسم ... إذ لفت ها هنا انتباه المتلقي للتساؤل عن التي جاءت وهي بكر ، ثم يصل بعد ذلك إلى ربط بداية النص بنهايته . وها هنا يوصلنا إلى حمرة خدها ، هذه الحمرة التي صارت تحكي وحكيها ذو نكهة نابعة من نكهاتها ؛ الأسلوب الإنشائي ، والجزم والتماهي ... يُحْسَب للنص .

واستعمال فعل معتل الآخر حذف مفعوله له دوره والحمرة اسم جامد مؤنث مفرد صار يحكي ... في حالة معينة محددة ، إضافة إلى أثر اسم الإشارة في التحديد والتخصيص ، كل هذه الوسائل قد سمت بالخطاب من الإبلاغية إلى الجمالية .

أخيراً نقول :

إن الباث في عموم النص يلجأ إلى الحذف والتقديم والتأخير والتناوب والالتفات والاعتراض والتكرار والقسم والاستدراك

والنفي والحصر والتخصيص وإلى المعرفة والنكرة والمفرد والجمع ويحرص أحياناً على الموازنة بين الألفاظ والتفاعيل العروضية ، وهذه الوسائل كلها تساهم في تحفيز ذاكرات الكلمات بالتعاون مع العناصر الأخرى ليتميز النص ومن ثمة تتحقق وظيفته الشعرية التي تتناغم مع الوظيفة الإبلاغية ، بل تيسر لها طريق الوصول إلى نفس المتلقي ، وتمنح النص جمالية يمتاز بها عن سواه من النصوص الأخرى.

هكذا وجدنا فيما سبق أن اللغة الشعرية تمتاز عن اللغة العادية بخصال كثيرة بعضها يكون عبر التركيب وبعضها عبر الألفاظ وقسم عبر الحروف .

وقد وجدنا أن الخطاب الشعري يحاول الانزياح عن الخطاب العادي بوسائل متنوعة كالتكرار والتقديم والتأخير والحذف والاعتراض والتناوب ...

ولم تكن حظوة خطاب ابن المعتز الشعري قليلة من الانزياح الأمر الذي منح خطابه خصوصية تميز بها وقربته أكثر فأكثر من الشعرية .

ها هنا نشير إلى أن البلاغة والنحو العربي قد أشارا إلى كثير من عناصر لغة الخطاب الشعري لكن حصرها بالمعيارية والتهافت على أمثلة وشواهد مستلة من سياقها أمات الذوق الفني فترة طويلة...

ولعل واجب الدارسين العرب في ضوء الدراسات الحديثة كامن في البحث عن جمالية الخطاب الأدبي العربي قديمه وحديثه خاصة أن هذه الجمالية قد أهملت طويلاً طويلاً ...

الهوامش

(١) هذا البحث جزء من رسالة ماجستير حول شعرية القصيدة العربية قدمت إلى جامعة دمشق وقام بمناقشتها كل من الأساتذة د. علي دياب ، د. فهد عكام ، د. أسعد علي وحصلت على مرتبة امتياز .

(٢) ابن المعتز شاعر وناقد عاش في القرن الثالث الهجري (٢٤٢ - ٢٩٢) له ديوان شعري يتضمن نحو ١٠ آلاف بيت عرف عنه اهتمامه بالصورة وقد تميزت صوره بالصراع والتناسل ، من أشهر كتبه النقدية (البديع) ، وألّفت حول شعره وحياته عدد من الكتب والرسائل الجامعية .

(٣) قاسم ، عدنان : لغة الشعر العربي ٦ .

(٤) عيد ، د. رجاء : لغة الشعر ١١٤ .

(٥) المرجع نفسه ١١٤ .

(٦) الوراقي ، السعيد : لغة الشعر الحديث ٦٧ .

(٧) فضل ، د. صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ٣١٦ .

(٨) الواد ، حسين : في مناهج الدراسات الأدبية ٧٨ .

(٩) الأسعد ، د. محمد : مقالة في اللغة الشعرية ٤ .

(١٠) ويلك ، رينيه ، أوستن وارين : نظرية الأدب ١٧٩ .

(١١) الداية ، د. فايز : جماليات الأسلوب ٢١ .

(١٢) عياشي ، د. منذر : مقالات في الأسلوبية ٣٥ .

(١٣) سليمان ، د. فتح الله أحمد : الأسلوبية ٦٤ .

(١٤) الداية ، د. فايز : جماليات الأسلوب ٤٠ .

(١٥) حمدان ، ابتسام : الحذف والتقديم والتأخير في شعر النابغة الذبياني ، ٢٦١/٢٦ .

(١٦) الديوان ٢٤٣/١ .

(١٧) الديوان ٢٢٥/١ .

(١٨) الديوان ٢٦٦/١ .

(١٩) سليمان ، د. فتح الله أحمد : الأسلوبية ١٣٩ .

(٢٠) الديوان ٢٢٤/١ .

(٢١) الديوان ٢١٥/٢ .

(٢٢) الديوان ٣١٥/٢ .

(٢٣) الديوان ٢٦٢/٢ .

(٢٤) الديوان ٢٥٤/١ .

(٢٥) الديوان ٣٢١/٢ .

(٢٦) الديوان ٢١٧/١ .

(٢٧) ابن المعتز : البديع ١٩ .

(٢٨) الديوان ٢٩٤/٢ .

(٢٩) الديوان ٢٤٧/١ .

(٣٠) الديوان ٧٩/٢ .

(٣١) الديوان ٢٢٧/١ - ٢٢٩ .

(٣٢) الديوان ٢٢٣/٢ .

مراجع البحث

- الأسعد ، د. محمد : مقالة في اللغة الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - ١٩٨٠ .
- حمدان ، ابتسام : الحذف والتأخير في شعر النابغة الذبياني ، دار طلاس ، دمشق - ١٩٩٢ .
- الداية ، د. فايز : جماليات الأسلوب ، جامعة حلب ، حلب - ١٩٨٢ .
- سليمان ، د. فتح الله أحمد : الأسلوبية : مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة - ١٩٩٠ .
- عيد ، د. رجاء : لغة الشعر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية - ١٩٨٥ .
- عياشي ، د. منذر : مقالات في الأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق - ١٩٩١ .
- فضل ، د. صلاح : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة - ١٩٧٨ .
- قاسم ، د. عدنان حسين : لغة الشعر العربي ، ليبيا - ١٩٨١ .
- ابن المعتز ، عبدالله - البديع : تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة - ١٩٤٥ .
- ديوان أشعار الأمير أبي العباس : تحقيق د. محمد بديع شريف ، دار المعارف ، القاهرة - ١٩٧٧ جزءان .
- الوراقي ، السعيد : لغة الشعر الحديث ، دار النهضة العربية - ١٩٨٤ .
- ويلك ، رينيه ، وارين ، أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٨م .



مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدي القديم*



عبدالرزاق بلال

* هذا البحث نشر في – علامات ، بالعدد «٢٩» منسوباً إلى غير كاتبه، لأنه لم يكن يحمل اسم أحد.

يقول الجاحظ : " إن لابتداء الكتاب فتنة وعجباً "[١]

مدخل :

إن الباحث في التراث النقدي القديم يواجهه فيض هائل من المؤلفات الجادة لعلماء كبار كانوا ولازالوا محط عناية واهتمام ، والملاحظ أنه كلما تطورت مناهج وطرق البحث الأدبي، ازدادت الرغبة لإعادة النظر في بحث هذا التراث مما يسمح في كل معاودة بكشف جوانب جديدة لم يتيسر لها الظهور من قبل . ومن خلال استعراض قائمة الأعمال والإنجازات التي قاربت هذا التراث ، سواء تلك التي سلكت مناهج تقليدية أو معاصرة ، يتبين عمق ونفاذ نظرات ورؤى أعلامه ، ومدى انفتاحه وقدرته على الاستيعاب والتفاعل . فمن دراسات سلكت سبيل السرد التاريخي لمراحل تطوره، إلى أخرى سلكت سبيلاً " موضوعاتياً " تناولت فيه القضايا والموضوعات التي أثارها هذا التراث . إلى ثالثة اختارت سبيل المصطلح إما من خلال المؤلف الواحد أو من خلال مجموع نصوص هذا التراث ، إلى رابعة سعت إلى التوفيق بين هذه الاتجاهات جميعها . لكن بالرغم من أهمية وجدية هذه الأعمال ، فقد ظلت بعض جوانب هذا التراث بعيدة عند التناول إذ غالباً ما اكتفت هذه الانجازات بمتون المؤلفات النقدية ، وتجاوزت مقدماتها أو جعلتها تنصهر في إطار

دراسة المتن برمته . فأغفلت بذلك خطاباً متميزاً في نوعية كتابته وتشكله ووظائفه إنه : خطاب المقدمات : **Discours prefaciel** .

وخطاب المقدمات هذا ليس إلا جزءاً من نظام معرفي عام هو ما يمكن أن نصطلح عليه بـ " المكملات "(٢) التي يمكن مقاربتها بمصطلح : **Paratexte**(٣) وتعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من حواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمات وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في ذات الوقت نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به ، بل إنه يلعب دوراً هاماً في نوعية القراءة وتوجيهها .

والملاحظ أن الإهتمام بهذا النظام المعرفي ليس غريباً على ميدان الدراسات الأدبية ، بل إنه يشكل مبحثاً أساسياً في مجال تحقيق النصوص ، إذ المحقق ملزم بالعناية الشاملة بالنص بدءاً من اسم صاحبه وانتهاء بصنع الفهارس ووضع الاستدراكات والتذييلات وما إلى ذلك . لكن الدراسات الحديثة وبفضل الإستفادة مما تحقق من نتائج هامة في مجال الدراسات اللسانية والسيميائية وتحليل الخطاب أولت المكملات عناية خاصة تجعل منها خطاباً قائماً بنفسه ، له قوانينه التي تحكمه . ولا غرابة في ذلك مادامت " المكملات " في حقيقتها تصير بمثابة نص مواز للمتن الذي تحيط به .

ومعلوم أن بداية الاهتمام بدراسة المكملات كلها أو جزئها قد اتخذ عدة أشكال منها :

١ - وجود بعض الملاحظات والإشارات السريعة للموضوع التي أكدت أهمية وضرورة الاهتمام به كما نجد في قول أحد كبار المنظرين " جيرار جنيت ": تعتبر " المكملات " حقلاً فعالاً للممارسة، لكنه مهمل من طرف العامة ، الذين يتلقونه باستمرار دون أن

يدركوه . ومهمل من قبل المختصين الذين يستخفون أهميته... أو على الأقل يعتبرونه ، حسب قانونه الرئيسي ، مرة مدمجاً بشكل ضيق مع المؤلف الذي يصحبه ، ومرة يتناولونه باعتباره تعليقاً خارجياً ومساعداً بسيطاً . في حين أن " المكملات " لا توجد داخل النص ولا خارجه ، بل هي هذا وذاك ، إنها على العتبة " Au Seuil " ومن هذا الموقع الخاص يكون من الملائم دراستها ، لأن الأساسي ربما هو كونها تتشبث بموقعها[٤] .

٢ – تشكيل حلقات دراسية أبرزها حلقة جماعة مجلة " أدب" الفرنسية[٥] وأيضاً جماعة مجلة " الشعرية "[٦] .

٣ – تخصيص بعض الفصول من بعض المؤلفات لدراسة أصناف " المكملات " من حيث بناؤها الفني والفكري ، من ذلك مثلاً مقدمة " جاك ديريدا " لكتابه " La Dissemination " المعنونة Hors-livre[٧] ثم مقدمة " هنري ميتران " لكتابه Discours du roman[٨] ، حيث عني فيها بالقوانين العامة المنظمة لكتابة المقدمة من حيث الملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام وفق أصناف المتكلمين والعبارات / النواة . والمستوى الإيديولوجي في المقدمة ثم الوظائف.

٤ – تخصيص مؤلفات بكاملها لدراسة " المكملات " بكل أنواعها وأصنافها من مقدمات وإهداءات وعناوين وملاحق ... وغيرها ، ولا جدال أن أهم مؤلف يمثل هذا الاتجاه هو كتاب "عتبات" لجيرار جنيت[٩] الذي يعد مرجعاً أساسياً لكل باحث في هذا الموضوع .

ولم يقتصر أمر هذا اللون من الدراسة الجديدة على جانب التنظير العام فقط ، بل واكبه غنى وثراء اصطلاحي يحسس بأهميته من جهة ويقرب من فهم مرجعياته . فإلى جانب المصطلح المركزي

"PARATEXTE " الـذي اعتمـده G. GENETTE وجماعـة poétique " نجد مصطلحات مثل :

* Texte d`escorte أو Stucture d`escorte[10].

* Frange du texte[11].

والملاحظ أن " المقدمة " Preface قد نالت ضمن هـذا المحور أهمية متميزة باعتبارها خطاباً يرقى إلى مستوى الوثيقة التي تحدد ماهية الجنس الأدبي ، الذي تقدم له وبالتالي تكشف نموذج قراءتها . ومن ثم وجب بحثها بعمق من حيث تقاربها وتقاطعها مع نصوص تشبهها ، كالوثيقة والعريضة والتصريح بشكل عام والبيان بشكل خاص . فإذا كانت البيانات تدل على نصوص مختزلة منشورة . إما في صحيفة أو مجلة أو ما إلى ذلك ، باسم حركة سياسية أو فلسفية أو أدبية أو فنية أو غيرها . فإن المقدمة من خصوصياتها أن تصحب باستمرار النص الذي تقدم له . دون أن يمنع ذلك من أن تتحول في كثير من الأحيان إلى بيان وذلك من خلال الطريقة التي تستثمر بها البعد المعرفي والإيديولوجي : " على المستوى الشكلي ، يعتبر البيان بالنسبة للمقدمة منتهاها . وهما معاً يتوافران على الخصوصيات الثلاث : التعليمية والتربوية والسجالية ... وعلى هذا الأساس فالبيان يكمل ويفتح الخصوصيات البنيوية للمقدمة "[12].

يبدو أننا أغرقنا في التصورات الغربية التي اهتمت بهذا الموضوع وأغفلنا التصورات العربية . والحقيقة أن التصورات العربية في هذا الإطار قليلة جداً ومحتشمة غاية الاحتشام ولا تعدو تكون سوى فقرات متناثرة هنا وهناك لا يربطها إطار نظري ما وستكون لنا عودة إليها في دراسة خاصة إن شاء الله .

كيف تشتغل المقدمة في الخطاب النقدي القديم.

سبقت الإشارة إلى أن الدراسات حول النقد القديم غالباً ما اكتفت بمتون المؤلفات النقدية القديمة وتجاوزت مقدماتها ، أو جعلتها تنصهر في إطار دراسة المتن برمته في حين أن هذه المقدمات هي مفتاح هذه المؤلفات لدرجة أننا نجد بعض المؤلفات التي صنفت في مجال النقد لم تأخذ مشروعيتها النقدية تلك إلا من مقدماتها والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب " طبقات فحول الشعراء " لابن سلام الجمحي وكتاب " الشعر والشعراء " لابن قتيبة. وسنعمد في هذا الجزء من دراستنا إلى الوقوف على الكيفية التي تشتغل بها المقدمة في الخطاب النقدي القديم من خلال العناصر الآتية :

١ – موقع أو فضاء المقدمة .

٢ – علاقة المقدمة بالمتن .

٣ – علاقة المقدمة بالمتلقي .

وذلك من خلال تركيزنا على بعض المؤلفات النقدية التي تنتمي إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين باعتبارهما أزهى فترات النقد العربي القديم .

١ – موقع المقدمة أو فضاؤها :

تقوم المقدمة على مفارقة غريبة قد لا تتسم بها غيرها من النصوص ، ذلك أنها على مستوى المكان تعتبر أول مكتوب لكنها على المستوى الزمني تكون آخر ما يكتب لهذا تتأرجح الملفوظات التي

تحتويها بين " ما يراد قوله " " وما قيل " أو بعبارة ثانية " ما تم إنجازه" " وما ينتظر إنجازه " يقول د. عبدالفتاح كيليطو في معرض تعليقه على نص لعبدالقاهر الجرجاني يقدم فيه قصده من تأليف كتاب أسرار البلاغة : " عندما أقرأ النص أرى فيه مستويين : المستوى الأول يحيلني إلى ما يريد أن يقوله الجرجاني فالمؤلف يضع تصميماً لكتابه ويشير إلى المسائل التي سيدرسها بإسهاب أي يعلن عن القضايا البلاغية التي سيفصل القول فيها .. المستوى الثاني يحيلني إلى ما قاله الجرجاني فعلاً"[١٣] . ولاشك أن هذا التأرجح بين هذين المستويين هو ما يدفع إلى اعتبار الملاحق التي تكتب في نهاية المؤلفات تحت عنوان "عود على بدء " وما شاكلها تنويعاً للمقدمة يطلق عليه في اللغة الفرنسية Post-face[١٤] وهذه بعض النصوص الشارحة :

تشعرنا مقدمة ابن سلام الجمحي لكتابه " طبقات فحول الشعراء " أنها كتبت بعد فراغه من إنجاز المتن يقول : " ذكرنا العرب وأشعارها والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب وكذلك فرسانها وساداتها وأيامها فاقتصرنا من ذلك على ما لا يجهله عالم ولا يستغنى عن علمه ناظر في أمر العرب فبدأنا بالشعر "[١٥] .

ولا يخرج ابن قتيبة عن النهج الذي رسمه سلفه ابن سلام إذ يقول في توضيح سبب تأليفه كتاب " الشعر والشعراء " : " هذا كتاب ألفته في الشعراء أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم ومن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم وعما يستحسن من أخبار الرجل ويستجاد من شعره وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطإ في ألفاظهم أو معانيهم وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون وأخبرت فيه عن أقسام

الشعر وطبقاته ، وعن الوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسن لها إلى غير ذلك مما قدمته في هذا الجزء الأول "[16].

فكل هذه النصوص وسواها ينهض دليلاً على أن الكلام قيل بعد اكتمال المتن والفراغ منه لكنا في مقابل ذلك نجد مقدمات أخرى تحيلنا على أننا بصدد مشروع في المستقبل سيكون مصدره – لا محالة – متن الكتاب فنقرأ في كتاب " عيار الشعر " لابن طباطبا العلوي قوله : " وفق الله للصواب وأعانك عليه وجنبك الخطأ وباعدك منه وأدام أنس الآداب باصطفائك لها وحياة الحكمة باقتنائك إياها : فهمت – حاطك الله – ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه وتقريب ذلك على فهمك والتأتي لتيسير ما عسر منه عليك وأنا مبين ما سألت عنه وفاتح ما يستغلق عليك منه إن شاء الله "[17].

ومن خلال اللقاءات التي كانت تجمع بين الصولي ومزاحم ابن فاتك[18] تبين للصولي أن " مزاحماً " يستغرب ويتعجب من افتراق الناس في شأن أبي تمام ففئة المقدمين في علم الشعر والعارفين في تمييز الكلام يوفونه حقه وفئة أخرى تعيبه وتطعن في كثير من شعره وبما أن موقف مزاحم شبيه بموقف الصولي فقد تطوع هذا الأخير لإشباع فضول مزاحم فقال : " فرأيت من سرورك بذلك وارتياحك إليه وصبابتك به ما حداني على استقصائه لك والتعجيل به عليك وإهدائه في رسالة إليك تتبعها أخباره كاملة في جميع فنونه في تفضيله وذكر من عرفه فقدمه وقرظه والإحتجاج على من جهله فأخره وعابه ومع من كان يمدحه ويراسله وينتجعه طارئاً إليه . وأذكر جميع ما قيل فيه وإن كان قصدي تبيين فضله والرد على من جهل الحق فيه "[19]. وفي موضع آخر " وسأذكر شيئاً مما عابه عليه من لا يدري وأبينه لك

– أعزك الله – ها هنا إلى أن يمر غيره في موضع من شعره إن شاء الله "[٢٠].

وقريب من ذلك ما نجده في مقدمة الموازنة للآمدري : " وأنا أبتدىء بذكر مساوىء هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم ليقرب تناوله ويسهل حفظه وتقع الإحاطة به إن شاء الله "[٢١].

تلتقي هذه النصوص في كونها تعبيراً عن رغبة في القول Un Vouloir - dire وليست بالضرورة إنجازاً له إنها تهيىء القارىء لمشروع مستقبلي . إنها بتعبير آخر تضع بين أعيننا ما لم يحن الوقت لرؤيته . وليس من قبيل المصادفة أن تلتقي هذه المقدمات الثلاث في الإحالة على المشروع / المستقبل . فجميعها كتبت استجابة لطلب من سلطة ما بعضها صريح وبعضها الآخر ضمني .

٢ – علاقة المقدمة بالمتن :

ليست المقدمة ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة ، إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها . إنها نص محمل مشحون جداً . وهي وعاء معرفي وإيديولوجي تختزن رؤية المؤلف ومواقفه من إشكاليات عصره ، لذلك فهذه الأهمية والموقع الذي تتميز به المقدمة هو الذي يسمح لها بنسج علاقة خاصة مع المتن الذي تقدم له . وغالباً ما تبدأ هذه العلاقة بنوع من تكثيف المتن واختزاله ثم تتحول إلى نوع من الميتالغة METALANGAGE للمتن لتصير فيما بعد موازية له دون أن يعني ذلك أن قراءتها تغني

عن قراءة المتن بل إن قراءة المتن تصير مشروطة بقراءةالمقدمة . ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا الإطار مقدمة الموازنة للآمدي التي صيغت في شكل حوار مخترع بين التماميين والبحتريين إذ تدخل هذه المقدمة / الحوار في علاقة امتصاص للمتن لتختزله وتكثّفه بعد ذلك ، لتصير موازية له ، ذلك أن الآراء والأفكار التي جاءت على لسان صاحب البحتري ليست في حقيقة الأمر إلا آراء الآمدي نفسه ، مما ينتفي معه أن يكون الآمدي مجرد ناقل لما سمعه من آراء الفرقين الخصمين[٢٢]. وهذه بعض الأمثلة الدالة على ذلك.

١ – إن الأبواب المكونة للبديع (الاستعارة – الجناس – الطباق) التي تبناها صاحب البحتري في المقدمة والشواهد الشعرية المستشهد بها في كل باب من الأبواب المذكورة هي ذاتها الموجودة في متن الكتاب[٢٣]؛ فليس من قبيل المصادفة العجيبة أن تتطابق آراء صاحب البحتري في المقدمة مع آراء الآمدي في المتن تطابقاً تاماً ما لم يكن صاحب البحتري المزعوم في المقدمة / الحوار هو الآمدي ذاته .

ب – إن حجة صاحب أبي تمام في الفقرة رقم ١٥ من المقدمة / الحوار التي تتعلق بنقد المعاني في الشعر لم تسلم من تدخل صوت الآمدي لدرجة أننا إذا تتبعنا أسلوبها وطريقة عرضها وما تصدر عنه من مضامين . لن نتردد لحظة واحدة في نسبتها إلى الآمدي. فليس مرة أخرى من عجيب المصادفات أن ترد هذه العبارة النقدية الدالة على موقف المنتصر للمعاني " هذا في المعاني التي هي المقصد والمرمى والغرض "[٢٤]. ثم نجد الموقف النقدي بنصه في متن كتاب الآمدي ، " وقد انتهيت الآن من الموازنة بينهما ، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد وهي المرمى والغرض "[٢٥].

وما قيل في هذه الحجة يصدق على كل أفكار المقدمة / الحوار التي يمكن إجمالها في :

أولاً : أثر التتلمذ والصحبة في الشعر .

ثانياً : السرقات الشعرية .

ثالثاً : خصوصيات اللغة الشعرية .

وهي نفس المحاور التي تضمنها المتن بإسهاب وتمطيط كبيرين: مما يؤكد أن طرفي هذا الحوار متوهمان ، بل إن المحاورة نفسها كما يرى الأستاذ أمجد الطرابلسي ، عبارة عن " حوار مطول تخيله الكاتب بين أصحاب البحتري وأصحاب أبي تمام "(٢٦). ولا شك أن هذه النتيجة تدعونا – لا محالة – إلى إعادة النظر في بعض الآراء منها : رأي الأستاذ عبدالقادر القط حين .. يقول : " وبالرغم من أن شدة الجدال والتأثير بالفلسفة غير مفتقدين في الموازنة ، فإنهما ليسا سمتين بارزتين به ، فيما عدا المقدمة التي لا تمثل وجهة نظر الآمدي "(٢٧) وكذلك رأي الأستاذ محمود الربداوي حين يقول : " بدأ الآمدي موازنته بعرض حجج الفريقين المتخاصمين حول أبي تمام والبحتري ، وعرضهما كما كان يقذف بها أصحابهما في المجالس ونـدوات المناظرة دون أن يكون هو طرفاً من أطراف الخصومة أو مرجعاً لرأي على آخر وإنما كان بعمله هذا راصداً فحسب للحركة النقدية التي نشأت حول هذين الشاعرين ، وكان مسجلاً فقط لوجهات النظر النقدية فيها "(٢٨). وكما تبينا ذلك فإن الآمدي لم يكن راصداً فقط أو مسجلاً لوجهات النظر المتباينة بل لقد كان طرفها الوحيد .

٣ – علاقة المقدمة بالمتلقي :

إن خطاب المقدمات الذي يحظى بهذا القدر من الأهمية ،

لابد أن يصدر عن استراتيجية خاصة ومفكر فيها تفسر علاقته بالمتلقي ؛ لذلك سعت تنظيرات " جيرار جينيت " إلى تخصيص المتلقي في خطاب المقدمات بحيز مهم بالرغم من صغر حجمه[٢٩] . ونلمح هذه الاستراتيجية من خلال موقع المقدمة لدى المتلقي: **L`auteur**، الذي يهدف بطريقة فنية – إلى إبرام نوع من التعاقد الصريح أو الضمني مع قارئه أو متلقي خطابه . وتفسير ذلك من خلال العلاقة التي تجمع بينهما . وغالباً ما تبدأ هذه العلاقة بنوع من استدراج المتلقي قصد كسب موافقته للتصديق بالحكم وقبوله لتنتهي في الأخير بمحاولة إخضاعه واذعانه وانقياده للرأي ؛ وذلك لأن إيمان القارئ بحسن نية المؤلف شيء أساسي لنجاح منهج المؤلف وبث خطته وتمرير مشروعه واقتناعاته الفكرية والإيديولوجية وهي أمور لا تخلو منها المقدمة . وهذه بعض النماذج التطبيقية التي تفسر ذلك :

١ – إن المطلع على كتاب " البديع " لابن المعتز يَسْتوقفه رأيه في تقسيم فنون البديع إلى قسمين : قسم سماه " أبواب البديع " وقسم سماه " محاسن الكلام والشعر " وقد جاء كلامه عن القسم الثاني يحمل ما يشي بأننا أمام كتاب جديد احتاج معه إلى مقدمة جديدة أو ملحق للمقدمة السابقة . يقول : " قد قدمنا أبواب البديع خمسة وكمل عندنا وكأني بالمعاند المغرم بالاعتراض على الفضائل قد قال : البديع أكثر من هذا وقال البديع باب أو بابان من الفنون الخمسة التي قدمناها فيقل من يحكم عليه لأن البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو ولا جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد وألفته سنة أربع وسبعين ومائتين... ونحن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدعي الإحاطة بها حتى يتبرأ منه شذوذ بعضها عن

عمله وذكره وأحببنا أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختباراً من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة "[٣٠] ويدفعنا هذا النص إلى السؤال الآتي: هل نحن أمام كتاب جديد ، أم أننا أمام كتاب واحد لم يؤلف دفعة واحدة ؟ وأيا كان الجواب ، فابن المعتز يبدو أكثر تحمساً لتقسيمه الأول لفنون البديع الخمسة . لكنه لا يقدم ذلك بشكل مباشر إلى قارئه بل يحتاج إلى بعض الحيل الأسلوبية . ونوع من الاستدراج المبطن بمبدأ الاختيار " فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره "[٣١] .

إن مبدأ الاختيار هنا ليس بريئاً ؛ لأنه لا ينسجم وفكرة السبق إلى التأليف في فنون البديع .

٢ – ثم انظر كيف يدافع الآمدي في مقدمته عن مذهبه ومنهجه في موازنته !! إنه يتحايل على قارئه ليحمله على الاعتقاد بسلامة منهجه وموضوعيته وعدم تحيزه لشاعر دون الآخر يقول : "ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي ؟ لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر ، ولا أرى أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين ... فإن كنت – أدام الله سلامتك – ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة ، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق ؛ فالبحتري أشعر عندك ضرورة . وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلوي على ما سوى ذلك ؛ فأبو تمام عندك أشعر لا محالة "[٣٢] والحق أننا رغم ما قد نتبين في هذا القول من نبرة تسعى إلى تحري الموضوعية ، إلا أن التطبيق العملي كشف أن الآمدي لم

يستطع أن يجاري هذه الموضوعيــة حتى منتهاها ؛ لأنـه بحكـم نزعتـه المحافظة في النقد قد حكم بوعي مقصود للبحـتري على حسـاب أبي تمام . ومن ثم لم يعد أمام المتلقي العـادي لخطـاب الآمـدي النقـدي إلا الانقياد لهذا الحكم ومسايرته . فيما أن المتلقي المشاكس سـيتحفظ في قبول الحكم لأنه يؤمن مسبقاً أن مبــدأ الاختيـار يقـوم على التضليـل والإغواء والخداع .



الهوامش

١ - كتاب الحيوان . ج ١ ص ٨٨ من فصل " وجوب العناية بتنقيح المؤلفات ".

٢ - استعمل المصطلح الأستاذ عبدالسلام هارون في كتابه : " تحقيق النصوص ونشرها " ص ٧٣ وما بعدها .

٣ - GERARD GENETTE : palimpsestes. p.9 ed. seuil .

٤ - GERARD GENETTE : " poétique " N° 69 FEV; 1987 p;3

وينظر كذلك : J.L. RORGES : livre de prefaces. p. 12

٥ - " Literature " N° 39/1980

٦ - " Poétique " N° 69/1987

٧ - Jacques DERRIDA : La dissemination. ed. seuil. PARIS. 87

٨ - HENRI MITTERAND : Disdcours du roman. ed. PUF PARIS. 86

٩ - GERARD GENETTE : Seuils ed. seuil PARIS. 87.

١٠ - CLAUDE ABSTADO : introduction a l`analyse des maifestes. in : litterature 39/80 P:5

١١ - PH; LEJEUNE : Le pacte autobiographique : P. 45.

١٢ - J.M. GLEIZE : " Manifestes-prefaces : sur quelques aspects du prescriptifù. in " Litterature" N° 39/1980. p. 13

١٣ - الحكاية والتأويل : ص ١٦ . وينظر النص الذي علق عليه كيليطو في كتاب أسرار البلاغة ص ١٩ - ٢٠ .

١٤ - PETIT ROBERT : " Commentaire placé à la fin d`un livre "

HENRI MITTERAND : ".. Du Fait que la preface est toujours en réaplité une post face " Le discours du roman p. 23.

١٥ - طبقات فحول الشعراء : ٣/١ .

١٦ - الشعر والشعراء : ٥٩/١ وينظر كلامه في الصفحات ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ .

١٧ - عيار الشعر : ٤١ .

١٨ - الشخصية التي يبدو أنها حفزت الصولي لكتابة " أخبار أبي تمام ".

١٩ – أخبار أبي تمام : ٥ .

٢٠ – نفسه : ٢٩ .

٢١ – الموازنة : ٥٧/١ .

٢٢ – يقول الآمدي قبل الشروع في عرض آراء الفريقين الخصمين : " وأنا أبتدىء بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب الشاعرين على الفرقة الأخرى عند تخاصمهم " الموازنة ٦/١ .

٢٣ – تنظر الموازنة . ويقابل ما جاء في المقدمة ص ١٣ إلى ١٩ . وجاء في متن الكتاب ص ٢٦١ إلى ص ٢٩٢ .

٢٤ – الموازنة : ٥١/١ .

٢٥ – نفسه ١/ ٤٢٩ .

٢٦ – La critique poétique des arabes. p. 93 .

٢٧ – مفهوم الشعر كما يصوره كتاب الموازنة للآمدي : ٣٦ .

٢٨ – الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام : ١٧٥ – ١٧٦ .

٢٩ – GERARD GENETTE : Seuils. p. 180 - 181.

٣٠ – البديع : ٥٧ ، ٥٨ .

٣١ – نفسه : ٥٨ .

٣٢ – الموازنة : ٥/١ .

تعبيـريّـة اللـون
في شعر عنترة



جاسم محمد صالح

عنترة بن شداد العبسي واحد من الشعراء العرب قبل الإسلام ، عاش محنة العبودية ، وعانى آثارها الاجتماعية والنفسية ، وقد حاول بما يمتلك من أدوات بطولية وإبداعية شعرية التخلص من مضايقاتها وآثارها السلبية عليه ، وهو إنسان يحق له العيش مثل الآخرين ، دونما عوائق تقف أمامه أو تحول بينه وبين مبتغاه في الأمن والاستقرار .

حمل المنجز الشعري لعنترة موقفه من النظام الأخلاقي والاجتماعي السائد من حوله . هذا النظام الذي لا يقر للعبد مكانة مرموقة بين أفراد القبيلة ، بل يضعه في أدنى درجة من سلم البناء القبلي ويحرمه مزاولة حياته والتعبير عن ذاته كما يشاء . ومن قراءتنا المتفحصة للمتن الشعري عند عنترة ، نجد الشاعر قد استغل عالم الألوان برؤية تعبيرية تبين طموحاته في الحرية وتنشد الخلاص من العبودية ومن مضايقاتها على المستويين الواقعي والشعري المتمثلة باللون الأسود اللاصق بالشاعر .

لقد كان عنترة واعياً باشراقات اللون في اللوحة الشعرية وانطفاءاته بها أيضاً ، ويحاول غرس الألوان في اللوحة الشعرية ليفيد منها في الكشف عن دواخل نفسه أو إضاءة الجانب غير المعلن منها ، كي يعينه ذلك على الخلاص من عوامل الخوف والقلق التي أنشأها

حوله القانون الأخلاقي والاجتماعي للقبيلة ، حيث لم يسمح للعبد الأسود التمتع بالحياة كما سمح للحر بذلك .!

إن تعامل عنترة مع الألوان بدرجة من الحساسية يعكس تأثيرها عليه أو ارتباطها النفسي به ، فضلاً عن استجابة عالم الألوان لمعاني الحرية التي يطمح فيها . تضم المساحة اللونية في شعر عنترة [٧٣] موضعاً ، تتوزع على الألوان الآتية : الأسود [٢٧] موضعاً ، الأبيض [٢٠] موضعاً ، الأحمر [١٤] موضعاً ، والأصفر [٣] مواضع، الأزرق [٢] موضعان ، ألوان مشتركة أو متداخلة [٧] مواضع . إن غلبة اللون الأسود على بقية الألوان تبين أهميته لدى الشاعر – في زواله والخلاص منه – وتعكس آثاره النفسية عليه وارتباطها في التعبير عن معاناته من ظلمة عبودية السواد .

وقد تمثلت أغلب مصادر اللون في شعر عنترة في : الإنسان [الدم / الأحمر ، الإماء / السود] ، الحيوان [الغراب / الأسود] النبات [العندم / شجر ساقه أحمر] الجماد [السفح حجارة سوداء معدن البرم قدر أسود] الطبيعة [الليل / الظلمة السوداء] ..

يغرس الشاعر اللون الأسود في اللوحة الشعرية بمستويين :

الأول : تقريري مباشر يصف الأشياء كما هي . وهو مستوى سطحي ، يقول عنترة[١] :

ولقد حَبَستُ بها طويلاً ناقتي أَشكُو إلى سَفَعٍ رَوَاكِدَ جثَّمِ

ويقول أيضاً[٢] :

لَعِبتُ بها الأنواءُ بعد أنيسِها والرامِساتُ وكُلُّ جَون مُسْبل

ففي وصف الديار المندثرة – في لوحة الطلل – يتناول الشاعر ما يحيط بها من بقايا الأشياء التي كانت تستخدم ومنها الأثافي. أحجار القدر (السفع) السود التي تضرب إلى الحمرة ، وكذلك الأنواء التي ساهمت في تهويم عناصر الحياة في هذه الديار ودفعت أهلها إلى الرحيل عنها .

وقد شارك (الجون) السحاب الأسود في عفاء الديار واندثارها من خلال هطوله بكثافة وتدفق مستمر . ففي هذه اللوحة لم يبرز اللون الأسود ، من خلال مصادره في السفع والجون ، مجاوزاً حدود الرؤية البصرية أو المدرك البصري وبقي خاضعاً لأثر المشاهدة المباشرة دون أثر نفسي يحمل مدلولاً يعبر عن معاناة الشاعر .

أما المستوى الثاني : فيستجيب فيه اللون الأسود في التعبير عن الآثار النفسية لدى الشاعر ويحقق رغبته في البوح عن داخله المأزوم . يقول عنترة(٣) :

إنْ كنتِ أزمعتِ الفراقَ فإنَّما	زُمَّتْ رِكابُكُم بليلٍ مُظْلِمِ
ما راعَني إلا حَمْولَةُ أهلِها	وَسْطَ الدِّيارِ تَسُفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ
فيها اثنتانِ وأربعون حَلوبةً	سُوداً كخافيةِ الغُرابِ الأسْحَمِ

شكل اللون الأسود – في ساعة الرحيل – جزءاً مهماً في التعبير عن آلام الشاعر التي تجلت في الزمن [الليل المظلم] وأداة الرحيل [الحلوبة : الناقة السوداء] . فالرحيل يستلب من الشاعر المرأة التي يحب ، ويترك له آلام الفراق .

ويظهر الليل هنا عنصر تخريب في حياة الشاعر فهو الغطاء الزمني لفعل مغادرة [الفراق] الحبيبة ، بمعنى أنه لم يحقق للشاعر تواصلاً وجدانياً مع الحبيبة إنما سهل مهمة رحيلها .

والليل بوصفه زمناً تقويمياً لا لون له ، واقترانه بالظلام – غياب ضوء الشمس منحه لوناً أسود ولما كان الليل زمن المغادرة – معادياً للشاعر – فقد أعطاه الشاعر تركيزاً لونياً أكثر بوساطة [مظلم] تكثيف الظلام تعبيراً عن قوة الإحساس بفقد الحبيبة حيث لا شيء ، جميل أو مريح يحيط الشاعر بعد رحيلها .

ويمارس الشاعر إسقاطاً نفسياً مع أداة الرحيل [الحلوبة] معبراً بذلك عن أوجاعه من الفراق ، ويستغل اللون الأسود ليحمل الناقة جزءاً من إثم الرحيل ، فلا يكتفي الشاعر بإلحاق اللون الأسود [حلوبة سوداء] بها ، بل يعمد إلى صيغة التشبيه الفنية ليفيد في تكثيف اللون الأسود لدى الناقة ، فجعلها تماثل الغراب – وهو ذو طبيعة لونية سوداء – في سواده فضلاً عن صفة [الأسحم] شديد السواد ، لبيان درجة كرهه لها ، ويمكن أن يحيل المشبه به [الغراب الأسحم] إلى شؤم الناقة أيضاً لأنها رحلت بالحبيبة – الغراب يقترن بالشؤم في عقلية العربي – وغداء الناقة الشؤم هو أيضاً أسود [حب الخمخم : حب أسود] فكأن السواد يجري في عروقها فلا يمكن أن تؤدي غير وظيفة الشؤم / السواد التي تجلت في عزل الحبيبة عن الشاعر .

وقد أقام الشاعر تعامله مع اللون الأسود هنا على أساس من فكرة العبودية وما يتصل بها . وجوهر هذه الفكرة هو استلاب حرية الشاعر في العيش بأمن وسلام . فحين أثار رحيل المحبوبة قلق الشاعر واضطرابه حفز ذلك في نفسه معاداة فعل الرحيل والمشاركين في إنجازه [الليل والناقة] ، فكأن الليل والناقة ساهما في استلاب جزء مهم من حياة الشاعر ممثلاً في الحبيبة – تحققه الوجداني – فانطلق إلى إدانتهما لأنه لا يستطيع منع الراحلة / الحبيبة عن رحيلها .

ويتبين أثـر اللـون الأسـود علـى نحوٍ أوضـح لـدى عنـترة في اللوحة الشعرية حيث يتضاد مع اللون الأبيض وقد يكشف عن راحـة الشاعر النفسية المنبعثـة في فعـل [الرمـح الرديـني] المؤثـر في الخصـم ، فيقول[٤] :

وكُــلّ رُديــني كــأنَّ ســـنانَهُ   شهابٌ بَدا في ظُلْمَة الليلِ واضحُ

اللـون الأسـود المتحقـق .. مـن (ظلمـة الليـل) أعـان ضـــوء الشـهاب – وهـو ذو طبيعـة لونيـة بيضـاء – علـى أداء وظيفتـه في الكشف والإشراق ، فلولا أن يكون سواد في ظلمة الليل لما اسـتطاع ضوء الشهاب الأبيض أن يتحقق ويبدد الظلمة . فمن خـلال التضـاد اللوني بين الأبيـض (ضـوء الشـهاب) والأسـود (ظلمـة الليـل) أدرك الشاعر هدفـه في الإبانـة عـن الفعـل البطـولي – الرمـح وسـيلة الأداء القتالي – المعبر عن الأثر النفسي المريح عنده ، وعلى المستوى الواقعي لا ينهض بريق سنان الرديني مماثلاً لضوء الشـهاب في الوظيفـة ولكـن الشاعر انتقل به – شعرياً – مـن وظيفتـه الواقعيـة إلى وظيفـة معنويـة أعمق ، وهي أن في بريق السنان – الذي يرفع عن القـوم المخـاطر – إشراقاً لمعاني الحياة وديمومتها ، وانطفاء للحرب وعناصرهـا . لتتوثـق العلاقة بين بريـق السـنان وضـوء الشـهاب الـذي ينهـي ظلمـة الليـل ويمحو سوادها .

وقد أفاد الشاعر من العلاقة المعنوية القائمة بين أركان التشبيه في التعبير عن هذا المعنى ، ففي المستوى الأول – الشكلي – للتشبيه، أدى (السنان) دور المشبه (والشهاب) المشبه به ، أما المسـتوى الثـاني – الوظيفي – قـام (المشـبه) فعـل السـنان في تبديد مخـاطر الأعـداء وظلمهم ، ونشط (المشـبه بـه) ضـوء الشـهاب في إزالـة ظلمـة الليـل

ليتحقق من خلال وظيفتي السنان والشهاب فعل الإشراق المعنوي في نفس الشاعر .

ويستغل عنترة العلاقة التضادية بين اللون الأبيض وبين اللون الأسود ليعبر من خلالها عن خلو الفوارس – وهو واحد منهم – ومن الأفعال المعيبة وتمسكهم بالفعل الذي ينهض بهم أحراراً بين الآخرين. فيقول في واحدة من منازلات عبس مع طي(٥) :

يمشون والماذيُّ فوقهم	يَتوقدون تَوَقُّدَ الفَحْم
كم مِن فتىً فيهم أخي ثِقَة	حُرًّا أَغَرَّ كغُرَّةِ الرئم
لبسوا كأقوام علمتُهُم	سودِ الوجوهِ كَمَعْدَنِ البُرْمِ

يضع الشاعر التقابل الدلالي المتضاد للَوْنَيْ الأبيض والأسود بديلاً فنياً في التعبير عن القيم الأخلاقية والبطولية التي يتصف بها الفريقان المتحاربان .

فاللون الأبيض (الماذي : الدرع الأبيض) ملتصق بجسد الفوارس وهو مَعْلَم فني لهم ، ويؤدي وظيفتين ، الأولى ظاهرة هي حماية الفرسان من أذى العدو . والثانية تأويلية هي دريئة لهم من الفعل المعيب . فضلاً عن كفاءة الفوارس في [يتوقدون توقد الفحم] ملاقاة العدو – اللون الأسود في الفحم معطل الوظيفة الفنية لقرينة التوقد التي تعني الاحتراق ؛ وهي التي أرادها الشاعر دون اللون – ويتوسع اللون الأبيض ليحيط بمساحة أكبر لدى الفوارس ، فينتقي الشاعر منهم نموذجاً – وهو أحدهم وليس أوحدهم – بمنحه صفات (الفتى – أخي ثقةِ – حر) لتنطوي على دلالة الأصالة الأخلاقية والمنعة البطولية ليستقر على (أعز : البيض) الذي ينبثق البياض منه ليكون معبراً فنياً إلى تلك المعاني أو مستودعاً يضمها جميعاً .

ولا يتوقف الشاعر عند هذا الحد من البياض (الأغر) إنما يعمقه بوساطة صيغة التشبيه الذي يكون فيها الأغر مشبهاً لينال من (غرة الرئم) بياض الظبي – المشبه به – ما يوسع بياضه ويزيده نقاء .

لقد كان مغرس اللون الأبيض – في اللوحة الشعرية – مظهراً لتحرر الأصحاب الفوارس في أخلاقهم وأفعالهم من سواد / ظلمة الفعل المعيب أو المشين .

أما اللون الأسود فهو المعلم الفني لجماعة الخصم ، لينفي عنها الأفعال الكريمة الباعثة على الوضوح والإشراق ، ويبقيها ملتصقة بما يؤخرها أو يمنعها من إنجاز الفعل الأخلاقي الكريم وقد استوعبت بنية الكتابة (سود الوجوه) بوصفها شكلاً فنياً – التعبير عن معنى العجز الأخلاقي والبطولي لدى الخصم . فذهاب بياض الوجه عن الخصم يرتبط دلالياً بفقدان عناصر القوة والشجاعة الباعثة على الإشراق لديه ، وإن صيغة الكناية تختزل تفاصيل أو عوامل الضعف والهوان لدى الخصم وتستقر على الحال التي هو عليها الآن ، فضلاً عن أنها تحتل النقيض الأخلاقي (أغر كغرة الرئم) بياض وجه الأصحاب الفوارس ، أو ربما لصيغة الكناية المضمرة (بيض الوجوه) التي استلبها الشاعر في الخصم ليقرر عجزه عند المنازلة .

ويتعمق اللون الأسود عند الخصم بوساطة علاقة التشبيه القائمة بين سود الوجوه (المشبه) وبين معدن اليرم – القدر الأسود – فضلاً عن تلونه بالأتربة الأوساخ بمعنى هو غير نقي – (المشبه به) ليعمه السواد ويحيطه الظلمة ، ذلك أن أفعاله المشينة لم تستطع اختراق حاجز السواد وتنفي عناصر العجز عنه .

إن التضاد اللوني بين الأبيض وبين الأسود قد منح الشاعر

فرصة الإعلان عن القدرات الأخلاقية والبطولية لأصحابه ، مثلما سهل له مهمة النيل من الخصم في إبقائه عاجزاً عن المقاومة والمواجهة.

وغالباً ما يأتي اللون الأبيض صفة لونية للسيف عند عنترة ، حيث يقول(٦) :

زَعَفَ أكُفتُها بأبيضَ صارم   عَضْب إذا مَسّ الكَريهةَ يَقْطَع

ويقول(٧) :

بأسْمَرَ مِن رماحِ الغَطِّ لَدُن   وأبيضَ صارم ذَكَر يَماني

ويقول أيضاً(٧) :

فرأيتُنا ما بيْنَنا مِن حاجز   إلا المِجَنُّ وَنَصْلُ أبيضَ مِفْصَلِ

إن انطلاق الشاعر من الرؤية البصرية في معانيه (السيف) وملاحظة البياض صفة لونية فيه لا ينفي مشاركة الإدراك الشعوري - لدى عنترة - في الإثبات - اللوني (البياض) للسيف (بأبيض صارم ، أبيض صارم ، نصل أبيض مفصل) وذلك أن البياض على المستوى الواقعي والشعوري يمثل لدى عنترة النقيض الموضوعي للسواد الذي هو معلم لوني على العبودية ومحاولة عنترة الفكاك من طوق عبودية السواد وجدت في البياض - واقعاً وشعوراً - منفذاً فنياً / تعبيراً يمكن له تحقيق طموحه في الحرية وإزالة علائقه من عبودية السواد .

والسيف بوصفه أداة تنفيذية لإرادة الشاعر في الخلاص من العبودية أدرك البياض في الفعل والإنجاز قبل الوصف اللوني له لأنه

يتجه بوظيفته الأدائية نحو تمزيق سواد العبودية – اقتران السيف الصرم والقطع والقص – من حول الشاعر وبث بياض الحرية وإشراقها فيه . فضلاً عن أن السيف ليس شيئاً عادياً في حياة عنترة إنما هو جزء من شخصية البطل وبياض ينم عن بياض حامله في فعله البطولي والأخلاقي ، ولابد لعنترة من استخدام السيف – أداة ووظيفة – في الكشف عن معنى الإنسان الأبيض الحر الماكث في داخله والمناهض للأسود الظاهر – لانحيازه نحو عبودية السواد – عليه ، من أجل تثبيت معاني الحرية وإسقاط مضاداتها عنه .

ويكون اللون الأبيض – في لوحة الطلل – وسيلة الشاعر لإظهار نقاء الإنسان فيه وهو يقول(٩) :

أَفَمِنْ بكاءِ حَمامةٍ في أيكَةٍ ... ذَرَفَتْ دموعُكَ فَوقَ ظهر المَحْمَلِ
كالدُّر أو فَضَضِ الجُمانِ تَقَطَّعتْ ... منه عقائدِ سِلْكِهِ لم يُوصَّلِ

إن وفرة مصادر اللون في الصورة الفنية تحقق للشاعر استخداماً أفضل للون في التعبير ، فضلاً عن أنها تبين قدرته في التعامل مع اللون وهو يشكل الصورة بعناية ووضوح .

وفي هذا النص توافرت مصادر لونية أغلبها يدل على الأبيض أو يوحي به . متمثلة في الحمامة (بيضاء وقد يوجد فيها بقع لونية أخرى) ، الدر (النقاء الشفافية الموحية بالبياض) ، فضض الجمان (حب الفضة البيضاء) ، الأيكة (الشجر الملتف . مصدر اللون الأخضر) .

ومشاركة اللون الأخضر للأبيض يعمق الإحساس الإنساني لدى الشاعر بالحياة ، فالخضرة عنصر مهم لإقامة الحياة والتعبير عنها في عالم الجدب والتصحر المحيط بالشاعر .

إن نقاء الدموع المذروفة وشفافيتها متأثر – من خلال التشبيه – فنياً بالدر مما ينبيء عن نقاء الشاعر في فاعليته الوجدانية وإخلاصه لمن يحب ، وتناثر الدموع أو تقطعها مثل حبات الفضة التي تقطع سلكها ، يتناسب في التعبير دلاليا عن انقطاع التواصل الإنساني مع أهل رسوم المنزل الراحلين ، حيث لا لقاء بين الشاعر وبينهم ولا مكان ينتظمون فيه ، ويكشف الشاعر من خلال البكاء عن الوجه الآخر له – غير القوي في منازلة الأعداء – فهو إنسان له أن يعيش لحظة ضعف إنساني – قد تمثل البكاء ضعفاً في عالم القوة المحيط بالشاعر والبكاء بالنسبة إليه الآن وسيلة بوح صادق غير موري لأن فيه تعبيرًا عن آلام الشاعر في فقد الحبيبة .

ويبقى عنترة متأثراً بهاجس الرجولة وهو يبكي ، فينزع في نفسه شخصاً آخر يخاطبه (ذرفت دموعك) ، وكأنه يحسّ بالخجل إذا ذرف هو دموعه وهو القوي أو أن الدموع تنال من رجولته .

ومن مشاهدات عنترة وهو في قتاله الأعداء يلحظ الدماء النازفة من الجرحى والقتلى فتشكل مصدراً غالباً للون الأحمر في شعره، ويدخل اللون الأحمر – بدلالة الدم – عنصر فخر في اللوحة الشعرية ، ليدل عليه تفوق الشاعر وتمكنه من إلحاق الهزيمة بعدوه يقول[10] :

عَجلَت يداي له بمارن طَعَن ورَشاش نافِذَة كَلَوْن العَنْدَم

ويقول أيضاً[11] :

وقَرْن قد تَركتُ لدى مِكَرٍّ عليه سَبائِبُ كالأرْجُوان

ويقول أيضاً[12] :

مـازلتُ أرْميهُم بثُغْـرَةِ نَحْـرِهِ وَلَبانِـهِ حتـى تَسَـرْبَلَ بـالدّمِ

ويقول أيضاً[١٣] :

انْهَـرَتْ لُبَتُـهُ بـأَحمَرَ قـاني ورشاشِ نافِذَةٍ عليه الأثْوبِ

إن بقاء الشاعر أسير الرؤية البصرية في إدراك اللون الأحمر .. لا ينفي دلالة اللون الأحمر – وهـو ملتصق أو معبراً عن الدم – في انتهاء الحياة ونضوبها ، فالنزف الدموي يحيل إلى تبديد عنصر الحياة العضوي لدى الإنسان ، ومن ثم يكون مهدداً بالموت حيث لا يبقى في دمه شيء ، وذلك ما يريده عنترة من الخصم بوصفه عامل تأثير على حياته ويجب مواجهته والتفوق عليه ، ليؤكد عنترة تحرره من عناصر الضعف والعجز أمام الخصم .

ولقد تعامل عنترة مع بقية الألوان (الأزرق ١) و(الأصفر ٢) و(الأسمر ٣) من واقع المشاهدة العيانية الخاضعة للرؤية البصرية المباشرة دون انتقال إلى مستوى تأملي أو تأويلي يسمح بارتباط هذه الألوان بدلالة موضوعية / فكرية معينة لدى الشاعر .

الهوامش

١ – ديوان عنترة بن شداد : تحقيق محمد سعيد مولوي المكتب الإسلامي / بيروت ١٩٧٠م.

٢ – م . ن : ص ٢٤٧ .

٣ – م . ن : ص ١٨٦ .

٤ – م . ن : ص ٣٠٢ .

٥ – م . ن : ص ٢٧٥ .

٦ – م . ن : ص ٢٦٥ .

٧ – م . ن : ص ٢٩٥ .

٨ – م . ن : ص ٢٥٨ .

٩ – م . ن : ص ٢٤٧ .

١٠ – م . ن : ص ٢٠٧ .

١١ – م . ن : ص ٢١٧ .

١٢ – م . ن : ص ٢٩٥ .

١٣ – م . ن : ص ٣٣١ .